WILDENSTEIN INSTITUTE

ODILE DELENDA

ZURBARÁN

LOS CONJUNTOS Y EL OBRADOR
VOLUMEN II

Con la colaboración de
ALMUDENA ROS DE BARBERO

WILDENSTEIN
INSTITUTE

ODILE
DELENDA

ZURBARÁN

LOS CONJUNTOS Y EL OBRADOR

VOLUMEN II

FUNDACIÓN
ARTE HISPÁNICO

ODILE DELENDA se licenció en Química en 1961, profesión que ejerció en un laboratorio farmacéutico durante cinco años. En 1978 obtuvo el Diploma de Estudios Superiores de la Escuela del Museo del Louvre donde desempeñó el cargo de Profesora de Pintura Antigua desde 1980 hasta 1985, año en el que concluyó su tesis doctoral *cum laude*, dirigida por el Prof. J.P. Cuzin del Museo del Louvre sobre la *Iconografía de Santa Magdalena después del Concilio de Trento.*

Durante cinco años (1985-1990) fue "Chargée de mission" en el Departamento de Pintura del Louvre. Desde 1989 es investigadora en el Wildenstein Institute (París) y se ocupó de la documentación de la pintura española en el Servicio de Documentación del Museo del Louvre (1990-2007).

Es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Archivo Español de Arte* (Madrid), del Consejo Asesor-Comité Científico de la revista *Laboratorio de Arte*, del Comité científico de la revista *Les Cahiers de l'Histoire de l'Art* (París) y cronista de Arte Sacro en la revista *Sedes Sapientiae* (Chémeré-le-Roi). Ha participado a la *Enciclopedia del Museo del Prado* (Madrid, 2006).

Como especialista en pintura del Siglo de Oro español y en iconografía religiosa, ha participado en numerosas exposiciones, seminarios, coloquios o simposios e impartido cursos y conferencias en numerosos museos franceses y españoles.

Odile Delenda es unanimamente reconocida como una de las máximas autoridades en el conocimiento de la obra de Zurbarán, pintor sobre el que ha escrito más de treinta publicaciones.

Wildenstein Institute
Odile Delenda

Con la colaboración de
Almudena ROS DE BARBERO

FRANCISCO DE ZURBARÁN

1598-1664

Volumen II

SyV
Sacyr Vallehermoso

FUNDACIÓN
ARTE HISPÁNICO

Madrid 2010

A Alfonso E. Pérez Sánchez
Director Honorario del Museo del Prado
y Académico de la Historia
in memoriam

al erudito, al humanista, al amigo

Francisco de Zurbarán, *Virgen de los cartujos* (detalle), Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Wildenstein Institute
Odile Delenda

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Los conjuntos y el obrador

Volumen II

Con la colaboración de
Almudena Ros de Barbero

Documentalistas
Annie Champié
Céline Cordier

Prólogo de Enrique Valdivieso

Con el patrocinio de

SyV Sacyr Vallehermoso

Con la colaboración de

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA

PATRIMONIO NACIONAL

Edición

FUNDACIÓN ARTE HISPÁNICO

Coordinación
Ignacio Sánchez Fajardo

Maqueta
París, Wildenstein Institute: Odile Delenda, Marie-Christine Maufus y Céline Cordier

© De la presente edición: Fundación Arte Hispánico

Del presente Volumen ISBN: 978-84-937260-3-4
Obra Completa ISBN: 978-84-937260-1-0

Depósito Legal: M-47412-2010

Maquetación y Fotomecánica: Artegraf, S.A.
Impresión: Artegraf, S.A.

FSC www.fsc.org MIXTO Papel procedente de fuentes responsables FSC® C014573

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro pueden reproducirse o transmitirse por medios electrónicos o mecánicos, así como fotográficos, sin permiso escrito del autor. Toda la información de este libro queda al amparo de la ley de Propiedad Intelectual.

Imagen de la sobrecubierta: Maestro de San Hermenegildo, *Santa Inés.* Paradero desconocido.

PRESENTACIÓN

Como cada año por estas fechas, el Grupo Sacyr Vallehermoso presenta una nueva publicación, en este caso el Volumen II, de la extensa y prolija monografía sobre Francisco de Zurbarán, con el que se completa el profundo análisis que sobre la vida y la obra del genio iniciara el Volumen I, que vio la luz hace ahora un año.

Esta nueva obra nos va a permitir conocer al pintor más allá del análisis de cada una de sus obras que vimos en el Volumen I, al ofrecérnoslas en su contexto, además de presentarnos el grupo de brillantes pintores que formaron parte del taller del maestro.

Lo que va convirtiéndose ya en una tradición para nosotros, no es sino la expresión de nuestro interés por emplear nuestros medios en la loable actividad de la Fundación Arte Hispánico y que, por otra parte, nos permite contribuir y compartir sus objetivos de difusión y preservación de nuestro patrimonio histórico artístico.

Luis del Rivero Asensio
Presidente de Sacyr Vallehermoso

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN ARTE HISPÁNICO

Presidente

Juan Abelló Gallo

Vicepresidente

Diego del Alcázar Silvela, Marqués de la Romana

Secretario

Adolfo Fernández-Victorio Cacheiro

Vicesecretario

Fernando Fontes Migallón

Tesorero

Ricardo de Guindos Latorre

Vocales

Antonio Bonet Correa

José Luis Díez García

Sofía Domecq Urquijo

Juan Carlos Fierro Jiménez-Lopera

Peter Glidewell

Enrique Gutiérrez de Calderón Gómez

Alicia Koplowitz Romero de Juseu, Marquesa de Bellavista

José Milicua Illarramendi

Alfonso E. Pérez Sánchez †

Alberto Recarte García-Andrade

Luis Resines Rodríguez de Partearroyo

José Antonio de Urbina Arróspide

Jesús Urrea Fernández

Director

Rafael Arrien Albéniz

Como continuación y conclusión del extraordinario *Zurbarán. Catálogo Razonado y Crítico* que nos brinda la oportunidad de conocer como nunca antes la obra de Francisco de Zurbarán, la Fundación Arte Hispánico presenta este segundo volumen de la que es, sin duda alguna, la actualización definitiva en lo referido al conocimiento de la vida, el legado artístico y la impronta del insuperable maestro extremeño.

Si en las páginas de la primera parte de esta obra pudimos contemplar, en un minucioso análisis, todas y cada una de las pinturas creadas por la magia de sus pinceles, en este segundo tomo, la autora ha ido más allá, reconstruyendo los conjuntos que las pinturas formaban, interpretando el significado de éstas, no como elementos individuales, sino como composiciones intencionadamente armonizadas en un concepto místico, que lamentablemente quedó diluido con la disgregación sufrida por aquellas a lo largo de los siglos.

La categoría de los más notables colaboradores que trabajaban en el obrador de Zurbarán recibe también un especial tratamiento en este volumen, siendo cada uno de ellos detenidamente estudiado en los capítulos de la segunda parte del libro, que culmina con un catálogo temático de las pinturas del obrador y de los seguidores del maestro.

Por obvios motivos de espacio, y gracias a las nuevas tecnologías, este volumen incluye un apéndice que, en soporte informático, recoge aquellas obras que la autora rechaza como propias de Zurbarán.

Los veinticuatro años que Odile Delenda ha dedicado a la investigación del artista están condensados, en un ímprobo ejercicio de síntesis, en esta monografía con la que la Fundación Arte Hispánico tiene la seguridad de ofrecer una obra de referencia para la Historia del Arte.

Juan Abelló Gallo
Presidente de la Fundación Arte Hispánico

Juan de Zurbarán, *Bodegón con cesto de manzanas* (detalle), España, colección privada.

PRÓLOGO

Después de habernos ofrecido en 2009 el primer volumen de su magnífico y exhaustivo catálogo de Zurbarán, Odile Delenda nos presenta una segunda entrega sobre aspectos complementarios de la producción del gran maestro extremeño y de sus discípulos y seguidores. De esta manera se configura una espléndida monografía en dos tomos a través de los cuales se termina una obra con un contenido, por ahora, insuperable.

Son tres los capítulos que se integran en este segundo volumen, encabezados por el que se dedica a la reconstrucción de los conjuntos pintados por Zurbarán, que vienen a definir un aspecto fundamental de su creatividad. Siguiendo los pasos que en su día diera inicialmente Paul Guinard, Odile Delenda estudia las series del artista que adornaban claustros conventuales, retablos o sacristías en los que las pinturas señalaban en conjunto un programa ideológico provisto de intenciones catequísticas dirigidas a los fieles. Por desgracia, en nuestros días la mayoría de estos conjuntos están casi todos desmembrados y las pinturas separadas en distintos museos y colecciones, lo que ha originado la pérdida de su sentido unitario y de su intención narrativa. Reconstruyendo la intencionalidad de los cuadros procedentes de series, la autora ha otorgado su sentido originario a las pinturas y su mensaje iconográfico superando las deficiencias que nos ofrecen actualmente estas obras, que en nuestros días vemos expuestas como obras de arte aisladas pero que en origen formaron parte de un discurso uniforme en la ideología y armonioso en las formas.

Muy importante es el segundo apartado en el que aparecen los colaboradores que a lo largo de su trayectoria artística ayudaron a Zurbarán trabajando con él en su obrador. La amplitud de los contratos que asumía el pintor y la brevedad del tiempo en que casi siempre tenía que entregar las pinturas motivaron la necesidad de laborar con un grupo de ayudantes que intervenían con mayor o menor intensidad en la ejecución de las obras. Hace años, Zurbarán aparecía como una figura única y cerrada a la hora de juzgar su producción pero hoy, por fortuna, podemos ver en sus obras cual es la parte que ejecutó el maestro y cuales son las zonas en las que han intervenido sus colaboradores. Incluso puede señalarse que en algunas ocasiones, obras contratadas por Zurbarán sólo tienen la impronta del maestro puesto que son obras realizadas totalmente por sus ayudantes y discípulos.

El estudio de estos colaboradores nos permite en la actualidad conocer mejor la personalidad de Juan Luis Zambrano, que intervino seguramente con intensidad en la serie de la Merced Calzada junto con otros ayudantes. La certeza que poseemos en la actualidad de que Ignacio de Ries fue miembro del obrador de Zurbarán ayuda a entender la gran dependencia del estilo del maestro que tuvieron todos sus discípulos y seguidores. Estos imitadores, después de pasar por el obrador del maestro, se hicieron pintores independientes y siguieron recreando su estilo en el ambiente pictórico sevillano, lo que ha motivado graves errores de atribución por parte de la crítica artística a lo largo del siglo XX. Ahora, sin embargo, podemos distinguir las obras de los imitadores de Zurbarán como el Maestro de San Hermenegildo, el Maestro de Besançon, los hermanos Francisco y Miguel Polanco y Bernabé de Ayala.

Por ello resulta una aportación fundamental en este trabajo la realización del catálogo de las pinturas de los seguidores de Zurbarán, labor ingente y difícil que sin embargo Odile Delenda ha resuelto con autoridad y eficiencia, delimitando de una vez por todas, en numerosa cantidad de obras, el área artística de la actividad del propio maestro y separándola de discípulos y seguidores que nada tienen que ver con el gran pintor extremeño.

Muy valiosa es también la información que se registra en CD-ROM, puesta totalmente al día y que será extremadamente útil a todos los que se acerquen a la obra de Zurbarán y sobre todo ayudará a distinguir con claridad las obras que son del artista y las que pertenecen a aquellos que como satélites se mantuvieron en su órbita. También podrá discernirse sobre la ingente cantidad de pinturas mal atribuidas al artista, las copias e incluso los pastiches que han sido realizados en gran número a lo largo del tiempo.

En este segundo tomo, Odile Delenda culmina una larga trayectoria dedicada al estudio y al análisis de Zurbarán y del ámbito zurbaranesco, ofreciendo la conclusión de que nos encontramos actualmente con uno de los artistas más apreciados y valorados del Barroco europeo. Trabajos ejemplares como éste, son aportaciones fundamentales a la historia de la cultura occidental y por ello han de ser reconocidos y apreciados por su carácter excepcional y por su alto valor científico.

Enrique Valdivieso
Catedrático de la Universidad de Sevilla

Maestro de Besançon, *Presentación de Jesús en el Templo* (detalle), paradero desconocido.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 9
Odile DELENDA

TRAYECTORIA CRÍTICA DE FRANCISCO DE ZURBARÁN EN ESPAÑA 25
Almudena ROS DE BARBERO

ADDENDA
APÉNDICE DEL CATÁLOGO DEL PRIMER VOLUMEN (A) 39

I. CONJUNTOS MONÁSTICOS Y SERIES 49
Introducción por Odile Delenda
Ciclo I: Convento de San Pablo el Real, Sevilla (1626-1627)
Ciclo II: Colegio franciscano de San Buenaventura, Sevilla (1628-1630)
Ciclo III: Casa Grande de la Merced Calzada, Sevilla (1628-1634)
Ciclo IV: Convento de la Santísima Trinidad Calzada, Sevilla (1629-1630)
Ciclo V: Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino, Sevilla (1630)
Ciclo VI: Apostolado del Convento de San Vicente de Fora, Lisboa (1633)
Ciclo VII: Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Marchena (1636-1637)
Ciclo VIII: Colegio de San Alberto del Carmen Calzado, Sevilla (ca 1633-1635)
Ciclo IX: Santo Domingo de Portacoeli, Sevilla (ca 1638-1640)
Ciclo X: Convento del Patriarca Señor San José, Merced Descalza, Sevilla (1636-1640)
Ciclo XI: El Salón Grande del Palacio del Buen Retiro, Madrid (1634)
Ciclo XII: Retablo del Rosario de la iglesia del Convento de Santa Paula, Sevilla (1641-1642)
Ciclo XIII: Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, Jerez de la Frontera (1638-1640)
Ciclo XIV: Real Monasterio de Santa María, Guadalupe (1638-1646)
Ciclo XV: Retablo de Nuestra Señora de la Granada, Llerena (1636-1639)
Ciclo XVI: Los Infantes de Lara, Sevilla (ca 1640-1645)
Ciclo XVII: Iglesia Parroquial de San Martín de Tours, Bollullos de la Mitación (ca 1640-1645)
Ciclo XVIII: Retablo de la Virgen de los Remedios, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra (1643-1644)
Ciclo XIX: Retablo de la Iglesia de San Esteban, Sevilla (1650-1655)
Ciclo XX: Retablo de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Santa María de Sevilla (ca 1650)
Ciclo XXI: Sacristía de la Iglesia de Nuestra Señora de la Cartuja de las Cuevas, Sevilla (ca 1655)
Ciclo XXII: Capilla de San Diego del Convento franciscano de Santa María de Jesús, Alcalá de Henares (ca 1659-1660)

II. LOS MEJORES COLABORADORES DE FRANCISCO DE ZURBARÁN 261
Introducción por Odile Delenda
Zambrano (Z)
Juan de Zurbarán (JZ)
Maestro de San Hermenegildo (MSH)
Ignacio de Ries (IR)
Maestro de Besançon (MB)
Francisco y Miguel Polanco (PO)
Bernabé de Ayala (BA)

III. CATÁLOGO TEMÁTICO DE LOS CUADROS DEL OBRADOR Y DE LOS SEGUIDORES DE FRANCISCO DE ZURBARÁN 367
I Antiguo Testamento (II-1 a II-11)
II Ángeles y Arcángeles (II-12 a II-21)
III Cristo (II-22 a II-62)
IV Virgen (II-63 A II-90)
V Santas (II-91 a II-140)
VI Santos
a- San Francisco y Santos franciscanos (II-141 a II-181)
b- Santo Domingo y Santos dominicos (II-182 a II-189)
c- Santos por orden alfabético (II-190 a II-243)
d- Fundadores y Apostolados (II-244 a II-252)
VII Temas profanos
a- Pinturas de Historia (II-253 a II-271)
b- Retratos - Naturalezas muertas (II-272 a II-274)

APÉNDICES DE LOS VOLÚMENES I Y II 477
Índice de obras
Bibliografía
Exposiciones
Índice de lugares
Créditos fotográficos

CD-ROM: OBRAS NO INCLUIDAS
Nuevas atribuciones (NA)
Obras no incluidas en el catálogo (NI)
Obras conocidas por textos (T)
Pastiches (P)
Créditos fotográficos

Francisco de Zurbarán, *Anunciación* (detalle), Grenoble, Musée de Grenoble.

PRESENTACIÓN

Hoy en día, resulta imposible profundizar en la obra completa de Zurbarán sin estudiar la participación de su obrador en sus conjuntos pictóricos. Un mejor enfoque del funcionamiento de dicho obrador, ya importante desde su etapa juvenil en Llerena, obliga a apartar de su obra autógrafa numerosos lienzos "zurbaranescos" que se le atribuían antaño, pero que fueron indudablemente ejecutados por los oficiales de su fábrica. Los diez años de la producción de su casa-obrador en Llerena (1618-1628), sin duda bastante próspero y con varios ayudantes, son los que más escapan a nuestro conocimiento, aunque los nombres de tres de sus asistentes aparecen en varios documentos: Manuel Rodríguez, modesto pintor llerenense, que volvió mucho más tarde a trabajar con el maestro extremeño en la instalación del nuevo retablo del altar mayor de Nuestra Señora de la Granada de Llerena. Y dos adolescentes oriundos de la vecina localidad de Monesterio entraron como aprendices en la primera casa-obrador de Zurbarán. Uno de ellos, Juan Guerra, nacido en 1613, era pariente del pintor; el segundo, Diego Muñoz Naranjo, ingresó con diez años en 1626 como aprendiz del pintor y acompañó después a su maestro cuando este se instaló en Sevilla. A parte de participar en el trabajo del taller también aparece citado en las ceremonias familiares de la casa, actuando como testigo en la boda de María, primogénita de Zurbarán, celebrada en Sevilla en 1638.

En enero de 1626, Zurbarán "vecino de Llerena estante presente en esta ciudad de Sevilla" se comprometió con el convento dominico hispalense de San Pablo el Real, a realizar, en ocho meses, y por la módica suma de 4.000 reales, veintiún cuadros sobre la vida de Santo Domingo y los Padres y Doctores de la Iglesia. De este importante primer encargo sevillano que no pudo realizar sin la ayuda de asistentes, sólo se conservan cinco cuadros. El esplendido *Cristo Crucificado* (I-7) del Art Institute de Chicago pertenece a este ciclo aunque no figura en el contrato. Es una pieza extraordinaria, muy admirada por sus contemporáneos, en cuya calidad se apoyó el Veinticuatro Suárez para solicitar del Cabildo, en junio de 1629, el establecimiento definitivo de Zurbarán en Sevilla. Varios autores han subrayado las condiciones leoninas de este primer contrato sevillano y sobre todo el bajísimo salario que aceptó el extremeño para introducirse en el mercado de la capital andaluza. La remuneración de sólo 4.000 reales por pintar catorce "historias" resulta muy inferior a lo que solían cobrar los pintores consagrados. En todo caso como deseaba Zurbarán, las obras del convento dominico le facilitaron el acceso a la importantísima clientela frailuna de la capital andaluza. Desde entonces, la mayoría de los conventos de hombres de Sevilla, afanosos por decorar sus iglesias conforme a las directrices postridentinas de la Iglesia, encontraron en el joven maestro extremeño al mejor de este nuevo espíritu reformador.

En agosto de 1628 por la suma de 16.500 reales, la Merced Calzada encargó al joven pintor una serie de veintidós lienzos sobre la vida de su fundador San Pedro Nolasco, con motivo de su canonización, que debería concluir en el plazo de un año. El maestro, todavía residente en Extremadura, se instaló en el convento sevillano con "sus oficiales y demás gente que fuere necesario", para poder llevar a cabo la considerable tarea. Esta información resulta decisiva para confirmar patentemente la existencia de un eficaz obrador de Zurbarán desde el principio de su carrera, incluso desde su etapa en Llerena. Los precios cobrados por Zurbarán para este segundo ciclo de pinturas se elevan a casi cuatro veces el importe pagado

por los dominicos. Es decir aproximadamente las mismas sumas que recibía Herrera el Viejo en aquellos tiempos. En la misma época, se le encomendó al maestro pintar cuatro lienzos para la iglesia del colegio franciscano de San Buenaventura, como complemento de una serie de seis cuadros encargados en diciembre de 1627 a Herrera el Viejo, quien, por razones desconocidas, sólo pintaría cuatro de ellos. Como hemos dicho, el éxito del pintor extremeño le proporcionó en 1629 una invitación del Ayuntamiento para instalarse en la ciudad hispalense. Un padrón del mismo año indica el lugar de residencia en Sevilla del pintor, de su familia y de sus aprendices en las cercanías de la catedral. Los diez años siguientes representan el apogeo de su carrera por la cantidad y la calidad de los encargos recibidos. En un gran número de obras firmadas de este período se puede apreciar la excelencia del nivel que ha alcanzado, así como la participación de su importante obrador, sobre todo en la realización de las grandes series.

Gracias al descubrimiento de un curioso pleito de 1640 entre Zurbarán y un tal capitán Diego de Mirafuentes, sabemos que en 1636 el pintor encargó a este último que llevara un importante lote de muy buenos lienzos, la mayoría de ellos originales, para venderlos en las colonias americanas. Dichos lienzos fueron utilizados por Mirafuentes para decorar su barco durante una fiesta, se deterioraron y no pudieron venderse. Los testigos citados a declarar fueron oficiales del obrador de Zurbarán en estas fechas: José Durán, Diego Muñoz Naranjo, Alonso de Flores e Ignacio de Ries, todos ellos pintores. A partir de 1637 se produjo un sensible incremento de los encargos importantes fuera de Sevilla, como la serie de Marchena, producción del obrador aún visible en el Museo Parroquial San Juan Bautista de dicha ciudad. En 1638 Zurbarán firma un cuadro para la sacristía del monasterio jerónimo de Guadalupe y en 1639 se compromete a pintar otros siete lienzos para dicho lugar en su obrador sevillano y a concluir la obra el día de la Asunción de la Virgen del mismo año. Aunque seis de los siete lienzos contratados estén firmados y fechados en 1639, es necesario resaltar que Zurbarán tuvo apenas un mes para pintar cada uno de esos grandes cuadros y que al mismo tiempo se encontraba realizando el extraordinario conjunto de la cartuja de Jerez de la Frontera. A esto hay que añadir varias obras firmadas entre 1638 y 1640. Para las Américas, Zurbarán va a producir también, unas vistosas series de santas vírgenes y de personajes del Antiguo Testamento con trajes orientales rutilantes, otras de guerreros legendarios como los Infantes de Lara o los Césares romanos, derivados de grabados italianos, alemanes, flamencos y franceses. Agobiado por todos estos encargos, para los que necesita la colaboración de sus numerosos ayudantes, en Sevilla su obrador funcionaría como una verdadera fábrica. Se plantea aquí, de forma evidente, el problema de la participación del obrador en obras consideradas hasta ahora como enteramente autógrafas.

Ha transcurrido un año desde la publicación del primer volumen y desde entonces han surgido algunas novedades en el catálogo razonado y crítico de la obra autógrafa de Francisco de Zurbarán que hemos recogido en primer lugar en el *Addenda*. Siempre nos ha llamado la atención la buena representación de nuestro pintor en la crítica de arte francesa e inglesa en el siglo XIX. Al parecer no fue lo mismo en la de su propio país, y, por este motivo, hemos pedido a Almudena Ros de Barbero una novedosa investigación sobre su trayectoria crítica en España.

Después de estos estudios, hemos analizado en la primera parte de este segundo volumen los conjuntos - la mayoría monacales - cuyas pinturas encargadas a Zurbarán, están en su mayoría diseminas actualmente en museos o colecciones privadas. En estos veintidós ciclos, el maestro no ejecutó siempre la totalidad de las pinturas encargadas por sus exigentes clientes: si el precio acordado como pago de los lienzos era módico, dejó la ejecución completa o en parte a su obrador. Ya hemos mencionado que cuando llovían los encargos monásticos con numerosos cuadros, que el maestro tenía que entregar en un plazo establecido

en general de pocos meses, la organización del trabajo en su importante obrador de Sevilla necesitaría indudablemente de gran ayuda de sus asistentes. Hay que señalar que el pintor de Fuente de Cantos supo emplear admirablemente las capacidades de cada uno de los ayudantes en su taller sevillano.

Los frailes franciscanos, mercedarios, trinitarios, jesuitas, cartujos y jerónimos le ofrecieron importantes contratos, justificando así su apodo de «pintor de los monjes». También recibió numerosas comisiones para retablos en las parroquias de Sevilla o de otras ciudades de Andalucía y de Extremadura. Su bien conocida obediencia a las consignas de sus clientes, no es explicación suficiente para comprender su éxito entre los mecenas conventuales. El pintor extremeño destaca también como el más fiel intérprete del pensamiento religioso de su país y de su tiempo, buen conocedor del lenguaje alegórico que prorroga y amplia la "lección" de un cuadro. Al cotejar sistemáticamente las fuentes textuales posibles y los temas pintados por Zurbarán y su obrador, se puede comprobar hasta qué punto sus composiciones se adecuaban perfectamente a los escritos hagiográficos o místicos contemporáneos. Muy a menudo, el artista resulta ser el mejor, y también el más innovador de los intérpretes de la Reforma católica, en especial cuando se tropieza con escenas sin antecedentes iconográficos. Su pintura clara, monumental y perfectamente legible así como su naturalismo sencillo puesto al servicio de un discurso didáctico puede explicar su extraordinario éxito en la Sevilla del segundo cuarto del siglo XVII. De las numerosas series pintadas por Zurbarán, poquísimas se conservan actualmente *in situ*. El único conjunto monacal que se puede admirar hoy en día es la Sacristía y la Capilla de San Jerónimo en el monasterio de Guadalupe, obra capital de la producción del maestro que nos permite imaginar el impacto de las otras series desmembradas y dispersas. Parece imprescindible, a la hora de establecer el nuevo catálogo de la obra de Zurbarán y de su obrador, profundizar en este aspecto tan relevante de la trayectoria del maestro extremeño. Por esta razón, hemos deseado en la primera parte de este segundo volumen, estudiar los conjuntos existentes y reconstruir los desaparecidos, sin olvidar los aspectos iconográficos de las obras encargadas e intentando comprender por qué fueron precisamente elegidos estos temas por sus comitentes.

Tras el estudio de los conjuntos, se ha intentado analizar las obras de los mejores colaboradores del maestro. En el siglo XVII no se usaba la palabra "taller". En las casas-obradores, el maestro concertaba, cobraba y era el único responsable de los encargos. En nuestro caso, Francisco de Zurbarán trabajaba, dirigía y corregía las obras que sus aprendices y oficiales ejecutaban bajo su riguroso control. Mientras se atareaban en el importante obrador del pintor extremeño, todos sus colaboradores se mantuvieron completamente influidos por el peculiar estilo del maestro, destacando algunos por su buen nivel de calidad técnica. En relación con estos numerosos ayudantes / últimos hay que destacar los avances en las investigaciones que se presentan en este segundo tomo, sobre su hijo Juan de Zurbarán, Ignacio de Ries y especialmente acerca de los hermanos Miguel y Francisco Polanco así como sobre Bernabé de Ayala. Estos tres son los más conocidos asistentes de Zurbarán en Sevilla, de quienes ya en el siglo XVIII, se decía que sus obras se confundían con las de su maestro. Desde antiguo, al binomio Polanco-Ayala se ha venido atribuyendo un enorme número de obras zurbaranescas de segundo nivel, sin lograr establecer de modo completamente convincente un conjunto de obras seguras de estos alumnos, que tanto quisieron copiar a su maestro. No pretenderemos aquí solucionar este difícil problema, sin embargo aportamos varios elementos nuevos que permiten acercarnos mejor a estas personalidades. De los "otros buenos pintores" que formo Zurbarán en Sevilla, de los cuales nos habla Ceán, algunos nombres como hemos dicho, han llegado hasta nosotros por los documentos, sin que ninguna obra firmada nos permita identificarlos. Sin embargo, se pueden reunir obras de un mismo estilo bajo el cómodo apodo de "Maestro de...", como el

"Maestro de San Hermenegildo" o este otro pintor que hemos apodado el "Maestro de Besançon" al que se pueden atribuir numerosas pinturas salidas del obrador del maestro extremeño en el prodigioso decenio de 1630-1640.

La tercera parte del presente libro reúne en un catálogo temático las numerosas obras "zurbaranescas" conocidas. Hasta ahora nunca se había intentado sistemáticamente la tremenda y difícil tarea de aislar aquellos cinco círculos que la gran zurbaranista María Luisa Caturla enumeraba con tanta razón y conocimiento: "*En la producción de casi todos los grandes artistas, como en círculos concéntricos, hay que distinguir: lo que elaboró con sus manos totalmente; lo que hizo ayudado por oficiales de su taller; lo que sólo fue ejecutado por estos sobre dibujos, bocetos, o modelos del maestro; lo que se debe a discípulos directos; lo que imitadores y falsificadores hubieron de realizar.*" [Caturla, en la edición madrileña del catálogo de la exposición de Granada, 1953, p. 47]. En el primer volumen de este estudio de la obra de Francisco de Zurbarán y de su obrador procuramos ordenar cronológicamente y estudiar "*lo que elaboró con sus manos totalmente*", y en escasos casos, "*lo que hizo ayudado por oficiales de su taller*"; separando de la manera más rigurosa posible, las pinturas autógrafas de las numerosísimas pintadas por sus asistentes o por sus seguidores. Conlleva un resultado que se podrá ciertamente discutir y por supuesto, con el paso del tiempo, requerirá actualizaciones: transcurrido solo un año desde su publicación ya hemos añadido siete obras en el *Addenda* de este segundo volumen [véase *supra*, pp. 39-47]. Todas las obras ejecutadas bajo el control de Francisco de Zurbarán por los asistentes del obrador - a veces con ligera intervención del maestro - están catalogadas temáticamente en la tercera parte de este segundo tomo junto con: " *lo que sólo fue ejecutado por estos sobre dibujos, bocetos, o modelos del maestro; lo que se debe a discípulos directos*". En cuanto a las obras: "*que imitadores y falsificadores hubieron de realizar*" están recogidas en el CD-ROM que acompaña este segundo volumen, con un repertorio ilustrado, también temático, de las obras no incluidas. Obviamente, el catálogo temático de los cuadros del obrador engloba pinturas de muy diferente nivel de calidad. Por esta razón, hemos utilizado para cada obra la siguiente nomenclatura que corresponde más o menos a los círculos de Caturla y a lo que pensamos de la autoría del cuadro estudiado:

- *Obrador y Zurbarán*: Trabajo realizado en el estudio por un buen asistente del artista, bajo supervisión y con alguna participación del maestro.
- *Obrador*: Trabajo realizado en el estudio o taller del artista, probablemente bajo supervisión del maestro.
- *Seguidor de...*: Trabajo realizado en el periodo del artista y que por tanto muestra su influencia.
- *Círculo de...*: Trabajo realizado siguiendo el estilo del artista pero en un momento que puede ser posterior.
- *Copia de...*: Copia de cualquier fecha de una obra del artista.

Finalmente en anexos, tras los indispensables índices, se publica parte del CD-Rom del volumen I, es decir la bibliografía y las exposiciones completas de ambos volúmenes, revisadas y actualizadas hasta el verano de 2010.

Obrador y Zurbarán, *San Miguel*, colección privada, cortesía de la Galería Caylus.

Fig. 4: Bartolomé Vázquez, *La Pastorcita*, 1794, litografía. Madrid, Biblioteca Nacional, Calcografía Nacional.

TRAYECTORIA CRÍTICA DE FRANCISCO DE ZURBARÁN EN ESPAÑA

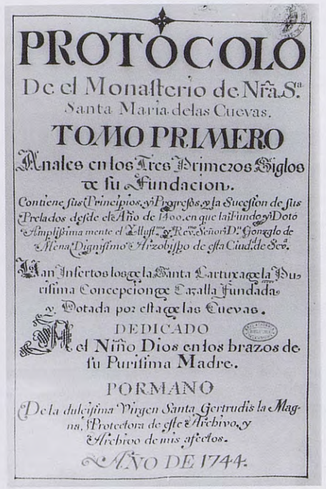

PROTOCOLO
De el Monasterio de Nra S.ª
Santa Maria delas Cuevas.
TOMO PRIMERO
Anales en los Tres Primeros Siglos
de su Fundacion.
Contiene sus Principios, y Progressos, y la Sucession de sus
Prelados desde el Año de 1400. en que la Fundo, y Doto
Ampliss.ma mente el Illustr.mo y Rev.do Señor D. Gonçalo de
Mena Dignissimo Arzobispo de esta Ciudad de Sev.ª
Van Insertos los de la Santa Escritura de la Pu-
rissima Concepcion de Caralla Fundada,
y Dotada por esta de las Cuevas.
DEDICADO
al Niño Dios en los brazos de
su Purissima Madre.
POR MANO
De la dulcissima Virgen Santa Gertrudis la Mag-
na, Protectora de este Archivo, y
Archivo de mis afectos.
AÑO DE 1744.

Fig. 1: *Protocolo del Monasterio de Nra. Sª. Santa María de las Cuevas*, t. I y detalle año 1655 [1744].

Han pasado casi 350 años desde la muerte del pintor y el que actualmente es considerado como un artista fundamental del Siglo de Oro español y cuyas obras permanecen en la retina del público en general, no siempre ha gozado del mismo prestigio. En ello, como vamos a ver en el caso de España, han influido varios factores: la localización de las pinturas, los acontecimientos históricos, los cambios en el gusto, su representación en la colección real, en otras colecciones... Todas estas circunstancias han alterado y alternado el juicio de valor acerca de la obra de este pintor extremeño y universal al mismo tiempo.

Aunque aquí vayamos a tratar la suerte que su obra tuvo en España, gran parte de su fama se la ganó en el extranjero y no sólo en siglos lejanos. Hoy es un pintor bastante bien representado en museos por todo el mundo y muchos de los grandes historiadores zurbaranistas del siglo XX han sido extranjeros[1].

A través de su biografía[2] y gracias sobre todo a la gran cantidad de documentos publicados por los historiadores[3], descubrimos a un artista individualista desde sus inicios, no sólo en la "forma de sus cuadros" sino también en el singular "fondo de su carrera": triunfó en la Sevilla de la segunda década del siglo XVII sin ser sevillano, ejerció el oficio de pintor sin pasar por el examen del gremio y fue considerado "ombre ynsigne"[4] a pesar de su oficio manual de pintor.

Bien conocida es la invitación en firme por el Ayuntamiento de la ciudad para que se mudase a Sevilla y que incluso fue llamado a la corte por Felipe IV para trabajar en la decoración del nuevo Palacio del Buen Retiro. Además, por supuesto, recibió múltiples contratos de las instituciones religiosas que se lo rifaban por haber sabido interpretar visualmente sus necesidades iconográficas desde los inicios de su carrera.

Por tanto, antes de su muerte, encontramos algunos testimonios del triunfo de su pintura en la Sevilla del siglo XVII como el comentario en fecha muy temprana (1655) recogido por José Martín Rincón en 1744[5] (fig. 1) o el texto de Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta que en 1659 menciona la fama que el pintor se ganó en vida[6]. A estos dos hay que añadir la mención que en Madrid, Manuel Gallegos hace de la serie de los Hércules del Buen Retiro en su *Silva Topográfica*[7].

---

[1] Como el historiador alemán August L. Mayer, el americano Martin S. Soria o el francés Paul Guinard, y, más recientemente, Jeannine Baticle y Odile Delenda.
[2] Ver I, *Cronología* pp. 45-79 y Caturla/Delenda 1994, "II Documents d'archives".
[3] Recogidos por primera vez en su totalidad en el corpus publicado por Caturla/Delenda 1994.
[4] Caturla/Delenda 1994, doc. nº 61.
[5] Ver cat. exp. Madrid 1988, pp. 302-303.
[6] Caturla /Delenda 1994, doc. nº 190.
[7] Gallegos 1637, fol. 5, recogido en Gaya 1963-66, p. 37.

En agosto de 1664 la llama del pintor se extinguía en Madrid donde residía desde 1658. Hasta que la historia del arte no ha hecho justicia a la obra final del artista[8], se venía repitiendo sin fundamento que Zurbarán dejó la Sevilla que le adoptó en su juventud huyendo de la fama de Murillo y muriendo pobre y olvidado.

¿Pero qué pasó realmente con la fama del maestro extremeño tras su muerte?

SIGLO XVIII

El que parece el siglo más ingrato con el pintor de Fuente de Cantos recoge sin embargo los textos que van a ser la fuente de la que beban numerosas críticas y testimonios hasta prácticamente el comienzo del siglo XX. El primero de estos textos y el más importante, es el bien conocido y muy citado de Palomino, que en 1724 va a establecer los antecedentes del futuro de Zurbarán como el "Caravaggio español" (fig. 2). El autor alaba su "eminente habilidad y eximia virtud", loando sobre todo el ciclo de la Merced de Sevilla que también levantará admiración en las críticas posteriores. La fama de Zurbarán como el Caravaggio de España, atravesó las fronteras y este parangón no le abandonó ni probablemente le abandonará jamás.

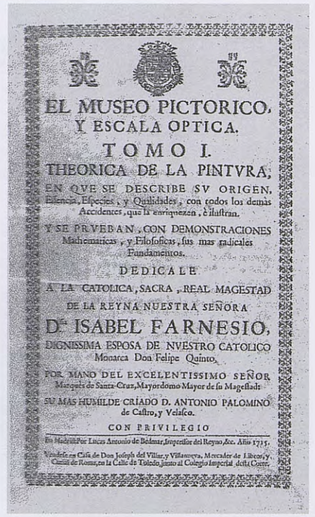

EL MUSEO PICTORICO,
Y ESCALA OPTICA.
TOMO I.
THEORICA DE LA PINTVRA,
EN QVE SE DESCRIBE SV ORIGEN,
Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás
Accidentes, que la enriquezen, é ilustran.
Y SE PRVEBAN, CON DEMONSTRACIONES
Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales
Fundamentos.
DEDICALE
A LA CATOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD
DE LA REYNA NUESTRA SEÑORA
Dª. ISABEL FARNESIO,
DIGNISSIMA ESPOSA DE NVESTRO CATOLICO
Monarca Don Felipe Quinto,
POR MANO DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR,
Marqués de Santa-Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad:
SU MAS HUMILDE CRIADO D. ANTONIO PALOMINO
de Castro, y Velasco.
CON PRIVILEGIO
En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno, &c. Año 1715.
Vendese en Casa de Don Joseph del Villar, y Villaverde, Mercader de Libros, y
Casa de Romanos la Calle de Toledo, frente al Colegio Imperial de la Compª.

Fig. 2: Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715-1724.

Palomino comienza su texto sobre el pintor, afirmando que se formó "con algún discípulo del divino Morales" en Extremadura pasando luego a Sevilla donde aprendió con el "doctor Pablo de las Roelas". En general alaba el hecho de que pinte del natural porque confiere a su pintura un realismo que confunde las obras con la realidad, citando un cuadro de una perra, el retrato de un niño y un "borreguillo". También habla de cómo el *Cristo Crucificado* (I-7) del Convento de San Pablo era confundido con una escultura por estar en una capilla con poca luz y cerrada con reja. Otros conjuntos que menciona son las pinturas para el Claustro de los Mercenarios Descalzos, para el Colegio de San Buenaventura, para el Colegio de San Alberto y el ciclo de los Hércules para el Buen Retiro de Madrid.

Pero como hemos escrito antes, los mayores elogios se los dedicó a los cuadros de la Merced en los que distinguió las diversas gamas de blancos en los hábitos pintados por Zurbarán y que le causaron perplejidad por su perfección.

También cita la anécdota un tanto fabulada, como ya opinaba Gaya Nuño[9], de cuando el pintor vino a Madrid para trabajar en los cuadros del Buen Retiro, y a Felipe IV le gustaba ir a verle pintar, alabándole un día con aquel "Pintor del Rey y rey de los pintores" (fig. 3).

Palomino, nos facilita un dato importante ya que habla de la gran cantidad de obras que nuestro prolífico pintor dejó, no sólo a la vista del público, sino también en casas privadas, tantas obras "que parece no tienen número". Esta sería la primera noticia sobre los encargos de comitentes privados de Zurbarán que son los que carecen de mayor información si los comparamos con los encargos religiosos de los cuales trata prácticamente la totalidad de la documentación hallada. Y seguramente, como dice Palomino, y

[8] La rehabilitación de la obra del último período de Zurbarán comenzó con la exposición en París de Jeannine Baticle (cat. exp. Madrid 1988, pp. 102-106), donde también Yves Bottineau contribuyó a desterrar "la idea de una decadencia artística de Zurbarán" (pp. 46-47I) y culminó con la exposición de Alfonso Pérez Sánchez: *Zurbarán. La obra final 1650-1664* (Bilbao 2000-01).
[9] Gaya 1963-66, p. 22.

juzgando la trayectoria del pintor, debieron ser muy numerosos a lo largo de toda su carrera y no sólo al final de su vida, como se afirmaba hace años[10].

Antes de la mitad del siglo XVIII hay que destacar un dato histórico interesante para la trayectoria crítica de nuestro pintor. Entre 1729 y 1733, la reina Isabel de Farnesio, viajó a Sevilla donde tras su estancia retornó con algunas piezas para su colección. Llama la atención que se llevase varias obras de Murillo y ninguna de Zurbarán. En la retina de la reina "italiana", las dulces imágenes del pintor sevillano resultarían más atractivas que las mucho más sobrias de Zurbarán. En aquellos tiempos, los únicos cuadros del extremeño en la colección real (I-73 al I-83) eran los diez Trabajos de Hércules y las dos batallas antiguamente atribuidas a Eugenio Cajés, una de ellas actualmente perdida, que ya aparecían en la testamentaría de Carlos II[11], en los inventarios reales de Carlos III[12] y vuelven a ser citados en el inventario del Buen Retiro de 1794[13]. La elección de la reina sí que hizo que Zurbarán perdiera la batalla frente a Murillo en un período en el que el gusto y la moda en la corte estaban en mayor sintonía con el estilo murillesco.

Hay que esperar hasta 1772-1789 para que aparezca citado otro cuadro de nuestro pintor, representando una *Santa Margarita* (probablemente I-207) en el inventario de la Casita del Príncipe de El Escorial, donde se conservaba una parte de la colección de Carlos IV[14]. Además, en 1800, Ceán Bermúdez[15] cita en el Palacio Nuevo de Madrid otra Santa Margarita, "*La Pastorcita*" que, gracias al grabado realizado por Bartolomé Vázquez en 1794 (fig. 4), se puede ver que se trata de otra obra distinta a la de la National Gallery de Londres, al apreciarse cambios en la postura de la santa. En algunas versiones de dicha estampa aparecen además las dimensiones (156 x 91 cm), mucho más reducidas que las del cuadro posiblemente proveniente de El Escorial (192 x 112). Este grabado fue también realizado por Lingée e incluido en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde[16].

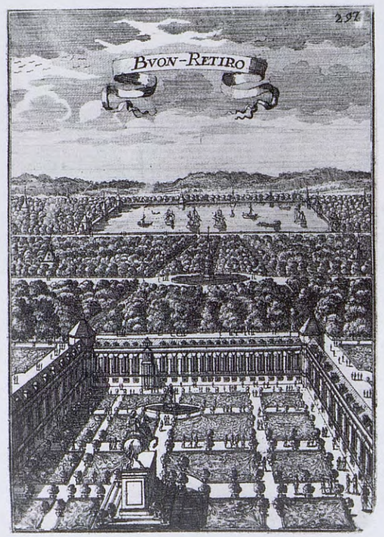


Fig. 3: *Palacio del Buen Retiro,* grabado anónimo siglo XVII.

Llama la atención que en la mención iconográfica en el inventario, se describa a una santa como "Retrato de una Paisana con unas Alforjas colgadas del brazo" sin hacer ninguna mención al retrato "a lo divino". Por otro lado, Ceán cita la obra del Palacio Nuevo como "Una graciosa Santa Margarita, llamada la pastorcita, por estar en el trage y con unas alforjas en el brazo": aunque ya reconoce el carácter religioso de la obra pone el énfasis en sus vestiduras. Esto que parece un detalle sin importancia es sin embargo una evidencia del cambio de gusto en el siglo XVIII hacia la pintura de temática profana: al comentar la imagen de una santa se subraya no su religiosidad, sino su atuendo. Es dentro de esta tendencia donde la pintura de Zurbarán con su gran misticismo y religiosidad no encuentra lugar. Sólo a través de su

[10] Para todos sus comentarios Palomino [1724] 1947, 1988, pp. 274-276.
[11] Inv. Carlos II [1701-1703] en Fernández Bayton 1981, pp. 297-298.
[12] Gállego 1988, pp. 296-297.
[13] Buen Retiro 1794, nº 15993 (520), nºs 16000 (527)-16009 (536).
[14] Con el nº 191: "Uno [cuadro]: de dos varas y media de caída, y cinco quartas de ancho; Retrato de una Paisana con unas Alforjas colgadas del brazo, en cuya mano tiene un librito: Original de Fran Cº Zulvaran [sic]".
[15] Ceán [1800] 1998 VI, p. 52.
[16] Laborde 1806-20, II, lám. LXVI.

imagen más amable, el de sus bellas santas atractivamente ataviadas, sobrevive a las nuevas modas de estos años.

A pesar de que Gaya Nuño opinaba que los escasos elogios que le concedió su siglo desaparecieron a lo largo del siglo XVIII[17], antes de mediados de siglo encontramos otra alabanza a la calidad de este artista. En 1732, el pintor portugués Francisco Vieira que se formó en Roma, se hallaba en Sevilla y frente a los cuadros de Zurbarán que pudo ver, consideraba que se trataba de "un gran pintor y que había compuesto muy bien". El pintor lusitano le hizo este comentario a Francisco Preciado de la Vega y fue recogido por Sánchez Cantón en sus *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*[18].

En la segunda mitad del siglo, Fermín Arana de Valflora en 1766 en su *Compendio Histórico Descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla Metropoli de Andalucía*, menciona en entre otras, obras de Zurbarán en el Convento de la Merced Calzada, de Santo Domingo de Portacoeli, de la Santísima Trinidad, en la Cartuja de las Cuevas, en la Iglesia de San Esteban, en el Colegio de San Buenaventura, el de San Alberto, el Convento de San José de Mercenarios Descalzos o el de San Pablo donde alaba, como ya hizo Palomino, el Cristo Crucificado del oratorio de la sacristía como "cosa admirable"[19].

Fig. 5: Joachim Ginez, *Retrato de Gregorio Mayans y Siscar*, 1755, Madrid, Biblioteca Nacional.

También en 1766, hallamos el primer eco del pionero texto de Palomino. Se trata del *Arte de pintar* de Gregorio Mayans y Siscar (fig. 5), donde en su referencia a Zurbarán, no aporta ninguna novedad interesante: le situa en la estela de Caravaggio, alaba su maestría pintando ropajes "que parecen verdaderos", su maestría con los colores especialmente con los blancos de los hábitos y su costumbre de pintar los paños "por maniquí, y las carnes por el natural"[20]. En relación con la producción del maestro, Mayans menciona únicamente los cuadros sobre la historia de San Pedro Nolasco para el Claustro de la Merced Calzada.

Este mismo siglo será testigo de otro testimonio muy importante para nuestro pintor: se trata del de Antonio Ponz quien en su *Viage de España* (fig. 6), es el primer autor que cita los cuadros de Zurbarán en el convento de Guadalupe[21]. Hay que tener en cuenta que fuera de Sevilla y vista la escasa representación de nuestro pintor en la Villa y Corte, era necesario viajar a sitios como Jerez de la Frontera o Guadalupe. En el primero, sus obras maestras se conservaban en un monasterio de clausura de monjes cartujos, y el segundo, era un enclave natural de difícil acceso, entre los montes de la sierra extremeña de las Villuercas. Esta dificultad de acceso a su obra fuera de Sevilla, hace que el texto de Ponz sea tan importante.

Además cita en una sacristía interior de las Salesas Reales de Madrid, Fundación de la Reina Bárbara de Braganza una obra "de Zurbarán un Niño, que llaman de la espina"[22]. Aunque esta descripción se

[17] Gaya 1963-66, p. 19.
[18] F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, Madrid, 1941, V, p. 117.
[19] Arana [1766] 1978, p. 45.
[20] G. Mayáns y Siscar, *Arte de pintar*; ed. de Aurora León, Huelva, 1996, p. 137.
[21] Ponz [1794] 1972, p. 62.
[22] Ponz [1776] 1972, V, p. 258.

refiera a una sola figura, se trata sin embargo de una composición de la *Casa de Nazaret*, actualmente en colección privada (I-192) que fue donado por la Reina esposa de Fernando VI a este Primer Monasterio de la Visitación de religiosas de San Francisco de Sales. Por otro lado, es el primero que pone en duda la autoría de las dos batallas de Buen Retiro que atribuye al pintor Eugenio Caxés, como hemos visto anteriormente. Estas dudas acerca de la autoría del ciclo del Buen Retiro pintado para el rey, se prolongaron hasta que a mediados del siglo XX, la gran zurbaranista Mª Luisa Caturla, halló y publicó el documento con el encargo real[23].

SIGLO XIX

Este siglo comienza con una obra capital para la historia del arte en España y por tanto para la fortuna de nuestro pintor. Se trata del *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, escrito por el ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1800. En su tomo VI trata la figura de Zurbarán con documentos inéditos del archivo de la catedral de Sevilla y de la parroquia de Fuente de Cantos, que aportan nuevas informaciones acerca de su vida (partida de bautismo, datos familiares…) y de su obra, como el nombre de algunos de sus discípulos en Sevilla: los hermanos Polanco y Bernabé de Ayala. Al final de la nota biográfica se citan los lienzos de unos veinte encargos religiosos, junto a la serie que pintó para el Palacio del Buen Retiro, de la que consideraba obra de Zurbarán, sólo cuatro lienzos de los trabajos de Hércules. También menciona "una Santa Margarita" en el Palacio Nuevo de Madrid, que hemos citado en el epígrafe anterior, a propósito de la que formó parte de la colección del rey Carlos IV[24].

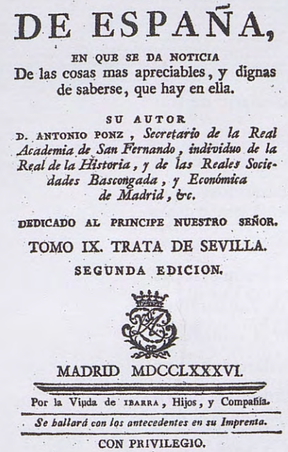

VIAGE
DE ESPAÑA,
EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.
SU AUTOR
D. ANTONIO PONZ, *Secretario de la Real Academia de San Fernando, individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid, &c.*
DEDICADO AL PRINCIPE NUESTRO SEÑOR.
TOMO IX. TRATA DE SEVILLA.
SEGUNDA EDICION.
MADRID MDCCLXXXVI.
Por la Viuda de IBARRA, Hijos, y Compañía.
Se hallará con los antecedentes en su Imprenta.
CON PRIVILEGIO.

Fig. 6: Antonio Ponz, *Viage de España*, vol. IX, 1786.

Lo más curioso de esta biografía es que Ceán no cree que sea cierta la invitación a Zurbarán por parte del Ayuntamiento de Sevilla para asentarse en la ciudad, que recogió en su texto Palomino, alegando que "no tenía necesidad de honrar tan extraordinariamente a un forastero, quando abundaba en buenos y excelentes pintores patricios sobre las demás ciudades del reyno"[25]; refiriéndose seguramente a algunos de sus célebres contemporáneos, entre ellos Herrera el Viejo y Alonso Cano.

De todas las obras estudiadas, Ceán considera que la mejor es la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, pintada para el altar mayor de la iglesia del colegio del mismo santo en Sevilla. Refiriéndose a esta obra alaba "la fuerza del claro obscuro", "la valentía de su pincel" y "la exacta imitación de la naturaleza"[26]. A pesar de otros muchos elogios al pintor de Fuente de Cantos como afirmar que "dibujaba con corrección"[27], que "lograba un maravilloso efecto"[28], que tenía "talento para el arte" o que pintaba siempre del natural[29], Ceán le dedica menos páginas que a Murillo y por supuesto que a Velázquez, mucho más consagrados como grandes pintores ya en esa época.

[23] Caturla 1960, pp. 333-355 y Caturla/Delenda 1994, docs. nº 67-70.
[24] Ceán [1800] 1998, VI, p. 52.
[25] *Ibídem*, p. 45.
[26] *Ibídem*, p. 46.
[27] *Ibídem*, p. 44.
[28] *Ibídem*, p. 45.
[29] *Ibídem*, p. 44.

Sin embargo, pocos años después y debido a los acontecimientos históricos, la fama de estos tres grandes pintores comenzará a andar pareja. Resulta paradójico, pero el renombre de Zurbarán en España y también en el extranjero, está indisociablemente ligado a la invasión francesa de la Península Ibérica a partir de 1808. La ocupación por las tropas de Napoleón de todo el territorio español, ocasionó, como es lógico en toda guerra, que muchas obras cambiaran de propiedad. Estos movimientos de cuadros hicieron que los invasores tomaran contacto con el tesoro artístico español y en concreto con la pintura española del Siglo de Oro. Paul Guinard sostenía la idea de que Zurbarán por su carácter directo, sobrio y muy personal, sería uno de los pintores favoritos de estos generales de Napoleón, ennoblecidos por sus méritos bélicos pero procedentes de un pasado con poca formación artística y escasa cultura[30].

En un artículo sobre la catedral de Sevilla, publicado en *El Artista*, el 1 de abril de 1835, José de Negrete, conde de Campo Alange, militar e intelectual de renombre en su época, ya se hacía eco de lo que supuso la Guerra de Independencia en relación con el patrimonio artístico y en concreto con las obras pictóricas: "Llegó la guerra de la independencia; y consecuencia de ella fue un roze mas inmediato de nacionales con extranjeros. Entonces pudieron estos ver nuestra riqueza; y ya aprovechándose de nuestra ignorancia, ya valiéndose del brutal derecho de la fuerza, se hicieron dueños de innumerables pinturas de nuestros más célebres profesores". Y unas líneas más tarde continúa: "No se puede dar un paso por la Península, sin hallar vestigios del vandalismo de la guerra, sin oir –aquí había tantas alhajas, aquel hueco lo llenaba una virgen de Murillo y el de mas allá un apóstol de Zurbarán... *pero se lo llevaron los franceses!!*– Por desgracia nuestra, mas de una vez pudiera añadirse – los patriotas guerrilleros cargaron con la plata, envolvieron sus equipajes en los lienzos y se calentaron con los marcos dorados..."[31]

En la ciudad de Sevilla, los franceses reunieron en el Alcázar las obras de arte más importantes de la ciudad, con el objetivo de formar un museo para José I. Frédéric Quilliet, el *pseudo* funcionario de trayectoria equivoca, que residió 16 años en España (1797-1813) y que se encargó de esta tarea, expuso en las salas de este edificio, novecientas noventa y nueve obras, de las cuales ochenta y dos zurbaranes. Quilliet también es el autor, del *Dictionnaire des peintres espagnols* publicado en París en 1816, basándose en el trabajo de Ceán Bermúdez.

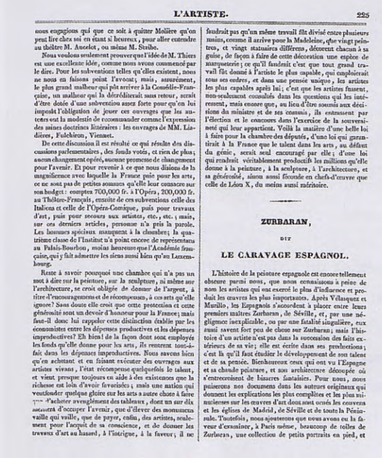
En la corte, el Príncipe de la Paz, Manuel Godoy, otro hombre con un perfil parecido a los mariscales de Napoleón que coleccionaron pintura española tras su paso por España, poseyó obras de Zurbarán en su fabulosa colección, configurada durante el período de inmenso poder que ostentó en el reinado de Carlos IV. Fue propietario entre otros cuadros del extremeño, de cuatro retratos de mercedarios, hoy en día en el Museo de la Real Academia de San Fernando (I-29 al I-32), que curiosamente adquirió de los propios monjes antes de la llegada de los franceses, pues al parecer ya no gustaban en el Convento de la Merced Calzada de Sevilla. Otra de las obras de su colección fue la *Rendición de Sevilla* (I-19) también comprada hacia 1803 a la Merced Calzada.

Este descubrimiento del arte español en Francia, produjo el primer artículo monográfico sobre el pintor en francés, escrito en la publicación periódica titulada *L'Artiste* y firmado "Th.", como acrónimo de Théophile Thoré (fig. 7). Es un testimonio de la admiración y el asombro que provocaron las pinturas de Zurbarán entre la crítica francesa. Lo más interesante para la fortuna crítica del pintor en nuestro país

[30] P. Guinard en cat. exp. París 1963, p. 18.
[31] Conde de Campo Alange, "Sevilla. Artículo 3º: La Catedral", *El Artista*, 1 de abril de 1835, p. 209.

que recoge Thoré, es la afirmación de que los españoles consideraban a nuestro pintor ya a principios del siglo XIX, entre los más importantes a continuación de Velázquez y Murillo, a pesar de añadir que "debido a una negligencia inexplicable, o por una fatalidad singular"[32] también en España se tenían muy pocas noticias sobre el pintor extremeño.

Théophile Thoré (1807-1869) crítico y periodista aunque abogado de formación, fue perseguido por sus ideas políticas llegando a tener que exiliarse, por lo que a veces se protegía firmando como Willy Burger. A pesar de ser un autor francés es conveniente analizar algunos datos de su biografía que sirven para explicar su interés por Zurbarán y además enlazan con la trayectoria crítica posterior del pintor de Fuente de Cantos. Llama la atención que se fije en nuestro pintor la misma persona que defendía a contracorriente de su época el realismo en la pintura de Jean-François Millet y Gustave Courbet. Esta coincidencia es el inicio de lo que será una tendencia importante en el siglo XX tanto dentro como fuera de España: el interés de la pintura moderna y de los artistas de las vanguardias por la obra de Zurbarán. Para finalizar con Thoré no hay que olvidar que su mayor mérito reconocido como crítico, fue la rehabilitación del pintor Vermeer (1632-1675), quien al igual que Georges de La Tour (1593-1652) en Francia y Zurbarán en España, fueron artistas célebres en vida perdiendo parte de fama tras su muerte y siendo redescubiertos por la crítica moderna.


L'ARTISTE. 225

nous empêchons qui que ce soit à quitter Molière qu'on peut lire chez soi en étant si heureux, pour aller entendre au théâtre H. Lucotte, ou même M. Scribe.

Nous voudrons seulement prouver que l'idée de M. Thiers est une excellente idée, comme nous venons commencé par le dire. Pour les subventions telles qu'elles existent, nous ne nous en faisons point l'avocat; mais, assurément, le plus grand malheur qui pût arriver à la Comédie-Française, un malheur qui la déroderait sans retour, serait d'être déniée d'une subvention aussi forte pour qu'on lui imposât l'obligation de jouer ses ouvrages que les auteurs eut la modestie de recommander comme l'expression des saines doctrines littéraires : les ouvrages de MM. Lémière, Fiedelcroix, Viennet.

De cette discussion il est résulté ce qui résulte des discussions parlementaires, des foula votés, et rien de plus; aucun changement opéré, aucune promesse de changement pour l'avenir. Et pour revenir à ce que nous disions de la magnificence avec laquelle la France paie pour les arts, ce ne sont pas de petites sommes qu'elle leur consacre sur son budget: comptez 700,000 fr. à l'Opéra, 200,000 fr. au Théâtre-Français, somme de ces subventions celle des Italiens et celle de l'Opéra-Comique, puis pour travaux d'art, puis pour secours aux artistes, etc., etc.; mais, sur ces dernières articles, personne n'a pris la parole. Les hommes spéciaux manquent à la chambre; la quatrième classe de l'Institut n'a point encore de représentans au Palais-Bourbon, mais heureux que l'Académie française, qui y fait admettre les gens aussi bien qu'un Lemercier, un Lemontey.

Reste à savoir pourquoi une chambre qui n'a pas un mot à dire sur la peinture, sur la sculpture, ni même sur l'architecture, se croit obligée de donner de l'argent, à titre d'encouragemens et de récompenses, à ces arts qu'elle ignore? Sans doute elle croit que cette protection et cette générosité sont un devoir d'honneur pour la France; mais faut-il donc lui rappeler cette distinction établie par les économistes entre les dépenses productives et les dépenses improductives? Eh bien! de la façon dont sont employés les fonds qu'elle donne pour les arts, ils rentrent tout-à-fait dans les dépenses improductives. Nous savons bien qu'en achetant et en faisant exécuter des ouvrages aux artistes vivans, l'état récompense quelquefois le talent, et vient presque toujours en aide à des existences que la richesse est loin d'avoir favorisées; mais une autre qui voudrait quelque gloire sur les arts a autre chute à faire ... n'achetez avantageusement des tableaux, dont un sur dix méritera d'occuper l'avenir, que d'élever des monumens vaille qui vaille, que de payer, enfin, des artistes, seulement pour l'acquit de la considérer, et de donner les travaux d'art au hasard, à l'intrigue, à la faveur; il ne faudrait pas qu'un même travail fît diviser entre plusieurs mains, comme il arrive pour la Madeleine, que vingt peintres, et vingt statuaires différens, décorent chacun à sa guise, de façon à faire de cette décoration une espèce de mauvaise; ce qu'il faudrait c'est que tout grand travail fût donné à l'artiste le plus capable, qui emploierait sous ses ordres, et dans une pensée unique, les artistes les plus capables après lui; c'est que les artistes fussent, non-seulement consultés dans les questions qui les intéressent, mais encore que, au lieu d'être soumis aux décisions du ministre et de ses commis, ils entourent par l'élection et le concours dans l'exercice de la souveraineté qui leur appartient. Voilà la manière d'une belle loi à faire pour la chambre des députés, d'une loi qui garantirait à la France que le talent dans les arts, au défaut du génie, serait seul encouragé par elle; d'une loi qui rendrait véritablement productifs les millions qu'elle donne à la peinture, à la sculpture, à l'architecture, et en général, alors aussi féconde en chefs-d'œuvre que celle de Léon X, du moins aussi raisonnée.

ZURBARAN,

DIT

LE CARAVAGE ESPAGNOL.

L'histoire de la peinture espagnole est encore tellement obscure parmi nous, que nous connaissons à peine de noms les artistes qui ont exercé le plus d'influence et produit les œuvres les plus importantes. Après Vélasquez et Murillo, les Espagnols s'accordent à placer entre leurs premiers maîtres Zurbaran, de Séville, et, par une négligence inexplicable, ou par une fatalité singulière, eux aussi savent fort peu de chose sur Zurbaran; mais l'histoire d'un artiste n'est pas dans la succession des faits extérieurs de sa vie; elle est écrite dans ses productions; c'est là qu'il faut étudier le développement de son talent et de sa pensée. Bienheureux ceux qui ont vu l'Espagne et sa chaude palaces, et son architecture découpée où s'entrecroisent de hautes fantaisies. Pour nous, nous puiserons nos documens dans les auteurs originaux qui donnent les explications les plus complètes et les plus intimes sur les œuvres d'art dont sont ornés les couvens et les églises de Madrid, de Séville et de toute la Péninsule. Toutefois, nous ajouterons que nous avons eu la faveur d'examiner, à Paris même, beaucoup de toiles de Zurbaran, une collection de petits portraits en pied, et

Fig. 7: Thoré, "Zurbarán dit Le Caravage Espagnol", *L'Artiste*, 1835.

El mismo año de la publicación de Thoré, aparece en la revista española *El Artista*, un artículo monográfico sobre el cuadro de la *Visión de San Pedro Nolasco*, expuesto en el Real Museo. Se trata de un texto recopilatorio de las informaciones recogidas por Ceán y Palomino a la que se añade la opinión del autor que firma como P. de M., tratándose probablemente del joven Pedro de Madrazo[33]. En el artículo alaba la composición del cuadro y define a Zurbarán como un pintor "cuya alma se recrea mas en la quietud de la religión, que en el bullicio de escenas mundanas"[34]. También afirma que "las obras de este pintor estremeño son innumerables".

Un año después, en 1836, hallamos un texto en el que se menciona y elogia a Zurbarán como un artista consagrado. Aparece publicado el 21 de marzo en el periódico *El Español* pero aunque el comentario está fechado "Cádiz 14 de marzo" desafortunadamente no lleva firma. El autor comenta la exposición pública en el Convento de San Agustín de Cádiz de los cincuenta y seis cuadros y seis esculturas, seleccionados para formar un museo gaditano de bellas artes, entre los que se encuentran varias obras traídas de la Cartuja de Jerez del "célebre Zurbarán" a las que se refiere en los siguientes términos: "¡Qué expresión! ¡Qué color! Es imposible que el que no los haya visto comprenda la magia de estos lienzos". Y describiendo un San Bruno de medio cuerpo añade: "Parece que Zurbarán agotó en la cabeza y paños de esta figura toda la maestría y conocimientos artísticos que poseía en tan supremo grado"[35].

[32] Th. (Théophile Thoré), "Zurbaran, dit le Caravage espagnol", *L'Artiste*, 1835, p. 225: "Après Vélasquez et Murillo, les Espagnols s'accordent à placer entre leurs premiers maîtres Zurbaran, de Séville, et, par une négligence inexplicable, ou par une fatalité singulière, eux aussi savent fort peu de chose sur Zurbaran". Traducción en el texto de la autora.
[33] P. de M. (Pedro de Madrazo), "Visión de S. Pedro Nolasco por Zurbarán", *El Artista*, 1 de abril de 1835, pp. 282-284.
[34] *Ibídem*, p. 283.
[35] "Cádiz 14 de marzo", *El Español*, 21 de marzo de 1836, p. 3.

También en estos años de 1835-1836 tiene lugar otro acontecimiento histórico crucial que hizo tambalear los pilares del patrimonio español. Se trata de la Ley de Desamortización del ministro Juan Álvarez de Mendizábal que decretó la expropiación de los bienes de la Iglesia sin ninguna compensación económica. Varias voces se alzaron contra lo que les pareció una política especulativa y de puro interés económico más que de defensa del bien y la utilidad pública. En uno de estos textos opuestos a la decisión del gobierno de demoler los conventos leemos: "¿No podrían destinarse esos conventos que van a sufrir la dura ley, a museos, depositarios del gran caudal de hermosos cuadros de los mejores tiempos expuestos ya a desaparecer también? – que tal vez llegará la época en que para estudiar a Murillo y Zurbarán tengamos que recurrir a las galerías y casas de campo de los contornos de Londres"[36]. Paradójicamente, al igual que la guerra, esta política devastadora con el patrimonio y cómplice de su exportación, supuso un nuevo impulso en la fama de nuestro pintor que aquí ya aparece nombrado "tuteando" a su eterno rival en la fortuna crítica.

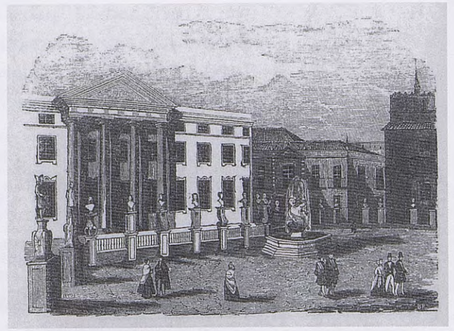


Fig. 8: M. Jiménez, "Una visita al Museo de Pinturas de Sevilla", *Semanario Pintoresco Español*, 1847.

Unos años más tarde, en 1847, M. Jiménez en el *Semanario Pintoresco Español*, publica un artículo titulado "Una visita al Museo de Pinturas de Sevilla"[37] (fig. 8), donde vuelve a "hermanar" a estos dos artistas: "Reunidas allí muchas de las notables obras de los antiguos y eminentes pintores españoles, proporcionan al curioso investigador un precioso conjunto en que puede estudiar la historia de los mas halagüeños días del celestial Murillo y el espiritual Zurbarán"[38]. Este mismo autor, en estas fechas a mediados del siglo XIX, ya se refiere en un párrafo posterior al pintor de Fuente de Cantos como el eterno "El rival de Murillo"[39].

Amador de los Ríos en su obra *Sevilla Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, escrita en 1844, al tratar sobre el Museo de Bellas Artes de esta ciudad, también escribió sobre el maestro extremeño, al que cita como "gran pintor que no deja confundirse con ningún otro"[40]. Este texto nos parece importante porque pone de manifiesto por primera vez el carácter singular y extremadamente personal de la pintura de Zurbarán, que le distingue de sus contemporáneos y que además, es su valor añadido. Por medio de esta sabia apreciación, Amador de los Ríos se anticipa a la crítica del siglo XX citando también al principio de su texto, otros dos puntos claves de la obra de nuestro pintor: "aquella fuerza de imaginación y aquella virilidad de pincel, que caracterizan todas las creaciones de Zurbarán". Y esto a pesar de que Amador, aun siendo a veces crítico con la obra del extremeño y comparándolo con Murillo, reconoce en sus pinturas "la huella del dedo creador del genio" y termina su escrito diciendo que este es "el concepto que tan señalado pintor nos merece"[41].

Aunque todos estos testimonios y opiniones analizados hasta ahora le contradigan en parte, Gaya Nuño en su "Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán", escribió que en el siglo XIX, "la voz más

[36] P. de M. (Pedro de Madrazo), "Demolición de conventos", *El Artista*, 1 de julio de 1836, p. 99.
[37] M. Jiménez, "Una visita al Museo de Pinturas de Sevilla", *Semanario Pintoresco Español*, 28 de noviembre de 1847, pp. 377-381.
[38] *Ibídem*, p. 377.
[39] *Ibídem*, p. 379.
[40] Amador [1844] 1979, p. 370.
[41] *Ibídem*, p. 372.

cariñosa y atenta fuera, para el menester, la de don Valentín Carderera"[42], refiriéndose al artículo que este publicó en *El Semanario Pintoresco Español* el 5 de noviembre de 1848[43]. Tanto Gaya Nuño[44], como Pita Andrade[45] en sus bibliografías, citan en dicha fecha este artículo, pero hemos localizado un año antes, el 20 de junio de 1847, el mismo texto publicado en la revista *El Renacimiento*, y firmado también por Valentín de Carderera[46]. A nuestro entender lo más relevante de estas líneas no son los elogios y alabanzas parecidas a las que hemos ido viendo hasta ahora ("fiel intérprete de su siglo", "célebre pintor", "Zurbarán en el primer término entre los artistas españoles", "cualidades propias de los grandes genios"...), sino la revisión del término del "Caravaggio español" que había acompañado al maestro desde el texto de Palomino hasta este momento. Carderera tiene la lucidez de poner en cuestión está casi leyenda que nadie hasta ahora se había atrevido a contradecir.

El periódico *El Renacimiento* incluía en ese mismo número una estampa con un retrato de Zurbarán (fig. 9), copia del que procedente de la colección Standish se conserva en el Musée du Louvre[47], donde este dibujo a la sanguina actualmente está catalogado como obra de Francisco de Goya. La estampa –que también sirvió de reproducción para la segunda aparición del artículo, un año más tarde en el *Seminario Pintoresco Español*– fue dibujada por Federico de Madrazo y grabada por Calixto Ortega[48]. Esta sanguina fue propiedad de Ceán Bermúdez y posteriormente del propio Valentín Carderera antes de pasar a la colección Standish. Posteriormente fue legada con toda la colección al rey Louis-Philippe. En la subasta del 6 de diciembre de 1852 en París, fue comprada por el museo. Paul Guinard citó como antigua procedencia para esta obra la colección del conde del Aguila[49]. Este dibujo de Goya debía servir para ilustrar el *Diccionario* de Ceán Bermúdez y era a su vez la copia de un dibujo a la piedra del siglo XVIII, que también fue propiedad de Cardedera[50].

Fig. 9: V. Carderera, "Francisco Zurbarán", *El Renacimiento*, 1847.

Ya en la segunda mitad del siglo encontramos el segundo texto monográfico propiamente dicho, dedicado a nuestro pintor. El autor Eduardo Mier, lo publica en la revista *El Arte en España* en 1863 y en él, repite los elogios que varios autores desde Palomino han venido citando: la fuerza de su pintura, la corrección de su dibujo, sus acertadas composiciones, su manejo del color y su maestría con las luces y las sombras[51].

En 1896, se celebró en Sevilla una *Exposición retrospectiva de la pintura sevillana* en la que figuraron cincuenta y cinco obras de dicha escuela. Con el nº 26 encontramos el único cuadro de Zurbarán expuesto en ella: se trata de la famosa *Adoración de los pastores* (I-122) actualmente en el Musée des Beaux-Arts de

[42] Gaya 1963-66, p. 19.
[43] V. Carderera, "Francisco Zurbarán", *Semanario Pintoresco Español*, 5 de noviembre de 1848, pp. 357-358.
[44] Gaya 1963-66, p. 30, nº 56.
[45] Pita 1998, p. 313, a partir de Gaya 1963-66 y Caturla/Delenda 1994.
[46] V. Carderera, "Francisco Zurbaran", *El Renacimiento*, 20 de junio de 1847, pp. 113-114, 120.
[47] Inv. nº 18482, repr. en Caturla/Delenda 1994, p. 14.
[48] Ver I, *Cronología* p. 46.
[49] Guinard 1964$_3$, p. 89
[50] L. Boubli, *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inventaire général des dessins de l'École espagnole, XVIe-XVIIIe siècles*, París, 2002, nº 188, pp. 163-164.
[51] E. Mier, "Francisco Zurbarán", *El Arte en España*, II, 1863, pp. 181-186.

Grenoble. Llama la atención la "sobria" representación del maestro extremeño en esta pionera exhibición en su ciudad adoptiva. En el catálogo se hacía referencia a las otras obras que junto con esta y procedentes todas de la Cartuja de Jerez, eran propiedad de la infanta doña María Luisa Fernanda en esa época. El texto continuaba afirmando que sus "obras magistrales" se hallaban en el Museo Provincial y que la más importante del pintor era la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (I-48)[52].

Finalizamos este siglo en 1898 con una carta de Zuloaga[53] a su amigo el pintor Émile Bernard en la que le cuenta que acaba de comprarse un cuadro de Zurbarán por 60 francos[54], "le plus beau"[55]. A continuación escribe: "Est-il énergique Zurbarán? Quel beau peintre! Je le trouve plus ferme que Velasquez, plus naïf, Espagnol. Velasquez est de tous les pays"[56].

Así comienza la relación entre el maestro extremeño y la pintura moderna que ya hemos anunciado y que va a marcar la crítica del siglo XX. Además por medio de las palabras de Zuloaga se define a Zurbarán como un pintor profundamente español, característica esta que le acompañará y fascinará a la crítica y al público en general desde este momento.

SIGLO XX

El siglo XX va a ser claramente el de la consagración definitiva de Francisco de Zurbarán pero sobre todo va a ser testigo de avances considerables en su conocimiento, gracias al trabajo de historiadores e investigadores que profundizaron en su vida y obra. Aunque todavía queden muchas dudas y se puedan aportar nuevos datos en futuras investigaciones, el intenso estudio sobre el maestro de Fuente de Cantos en este siglo ha aportado una cantidad ingente de documentación y por tanto de información.

En 1905, el siglo comienza con la primera exposición monográfica de 111 obras, organizada en el Museo del Prado, haciéndola coincidir con la conmemoración del tercer centenario de la publicación de la primera parte del Quijote. Supuso un gran acontecimiento, cuyo precepto ministerial fue publicado en la *Gaceta*[57]. Resulta interesante que en ese momento fuera vista por parte de la crítica como una rehabilitación del pintor, siguiendo una corriente hacia los místicos iniciada con la exposición de El Greco en 1902[58]. La organización y catálogo de la misma fueron encargados al pintor y subdirector del museo, Salvador Viniegra. Su texto es un resumen de todos los datos sobre el pintor hasta esa fecha. Este fue un año importantísimo para nuestro pintor y alrededor de esta exposición comenzaron a publicarse estudios de varios zurbaranistas españoles como Balsa de la Vega[59], Cascales y Muñoz o Elías Tormo y de extranjeros como August L. Mayer y Kherer.

[52] Damos las gracias a Nerea Pérez López por su consulta de esta referencia en Sevilla.
[53] G. Plessier, *Ignacio Zuloaga et ses amis français*, París, 1995, p. 19.
[54] En estos años Zurbarán era un pintor presente en el mercado del arte español según atestiguan los anuncios de compra y venta de cuadros antiguos y modernos en publicaciones como la revista *Blanco y Negro* de ese mismo año de 1898.
[55] "El más bello". Traducción de la autora.
[56] "¿Es enérgico Zurbarán? ¡Qué buen pintor! Le encuentro más consistente, más ingenuo, español. Velázquez es de todos los países". Traducción de la autora.
[57] J. Valenzuela de la Rosa, "Zurbarán y nuestro tiempo", *Revista de Aragón*, marzo de 1905, p. 139.
[58] *Ibídem*, pp. 139-140.
[59] R. Balsa de la Vega, "Zurbarán. Su vida, sus obras, su tiempo", *La Ilustración Española y Americana*, 22 de mayo de 1905, pp. 299-306.

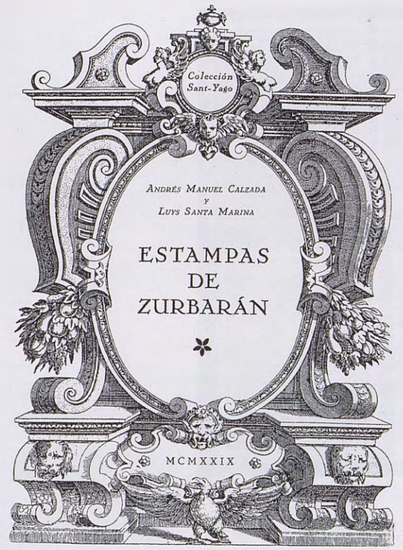


Fig. 10: A. M. Calzada y L. Santa Marina, *Estampas de Zurbarán*, 1929.

Siguiendo con las exposiciones, hay que esperar hasta la celebrada en 1953 y organizada por otros tres importantes historiadores: Sánchez Cantón, Emilio Orozco y la zurbaranista por excelencia de esa época, María Luisa Caturla, autora del catálogo.

Entre estas dos fechas importantes hay que destacar la que será la primera aproximación a un catálogo del pintor. Se trata de la monografía de Cascales y Muñoz publicada en 1911, que Gaya Nuño no tuvo ningún pudor en definir como "primera y muy mala"[60]. En 1931 apareció una nueva versión de este catálogo mucho más completa. Dos años antes, en 1929 casi desconocida por la crítica, la obra de Andrés Manuel Calzada y Luis Santa Marina, titulada *Estampas de Zurbarán* recogía cincuenta y ocho reproducciones acompañadas de textos muy literarios (fig. 10).

La verdadera revolución en el conocimiento de nuestro pintor va a tener lugar en la segunda mitad del siglo. En 1922 Eugenio D'Ors se lamentaba aún de la ignorancia general sobre Zurbarán y la Guerra Civil interrumpió los avances en la buena dirección con los que había comenzado el siglo XX. Pero al igual que la Guerra de la Independencia y la Desamortización, otra vez un hecho histórico, en este caso bélico y fratricida, volvió a sacar a la luz obras del maestro extremeño para su redescubrimiento.

Pasada la pesadilla de la guerra, nos encontramos con cuatro monografías antes de la gran exposición de 1964. En 1946 Bernardino de Pantorba publica la suya que resulta ser muy discreta y científicamente modesta. Posteriormente Gaya Nuño en 1948 publica sus investigaciones para regocijo de los zurbaranistas, sacando a la luz un estudio sobre el pintor mucho más riguroso. Años más tarde, en 1962 Francisco Pompey escribe otro texto monográfico, menos interesante que los dos anteriores desde el punto de vista científico. El peculiar historiador Ramón Torres Martín también se interesó sobre nuestro pintor y en 1963 sacó a la luz un catálogo recogiendo doscientas setenta y siete obras, con muchos errores de atribución e interpretación, al que curiosamente tituló *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*.

Y de nuevo nos encontramos con un año extremadamente fértil para la producción zurbaranista: 1964 en el que se celebró el III Centenario de la muerte del maestro de Fuente de Cantos. Por este motivo se llevaron a cabo diversas iniciativas, entre ellas dos exposiciones: una reducida en Sevilla y la gran muestra de Madrid en el Casón del Buen Retiro cuyo catálogo escrito por Consuelo Sanz Pastor, incluía estudios de María Luisa Caturla –quien publicó muchos de sus descubrimientos ese mismo año– y de otros dos grandes zurbaranistas: Diego Angulo y César Pemán.

Fuera del contexto estrictamente científico, esta década de los años 60 fue también testigo de dos iniciativas que reafirmaron la fama y prestigio de nuestro pintor en este siglo. En marzo de 1962, se pusieron a la venta series de diez sellos ilustrados con obras de Zurbarán (fig. 11). Se trataba de la quinta serie que se hacía en España para enaltecimiento de la obra de un pintor español. Las cuatro anteriores estuvieron dedicadas a Goya (1958), Diego Velázquez (1959), Murillo (1960), y El Greco (1961). A la de Zurbarán le siguieron

[60] Gaya 1963-66, p. 19.

Fig. 11: Serie de sellos conmemorativos *Francisco de Zurbarán*, 1962.

las de El Españoleto (1963), Sorolla (1964), Romero de Torres (1965), José María Sert (1966), Fortuny (1968), Alonso Cano (1969), Luis de Morales (1970), Zuloaga (1971), Solana (1972), Vicente López (1973) y Eduardo Rosales (1974).

El segundo proyecto consistió en la convocatoria en 1964 y 1965 de premios para unos concursos literarios sobre Zurbarán. En el periódico *La Vanguardia* del 11 de julio de 1965 quedan recogidos los resultados de estos galardones que fueron a parar a periodistas y estudiosos, aunque el primer premio ofrecido a la mejor biografía crítica fue declarado desierto[61] .

Ya en la década de los 70, hay que mencionar los trabajos monográficos de Carrascal y Muñoz en 1973 y sobre todo el extenso catálogo de José Gudiol con introducción de Julián Gállego. En 1983 Santiago Alcolea junto a Arsenio Moreno también público un catálogo recogiendo la obra del pintor de Fuente de Cantos que reeditó en 1989.

Pocos años más tarde, en 1987-1988 tuvo lugar la primera exposición internacional dedicada a Francisco de Zurbarán en Nueva York y París, exhibida posteriormente en el Museo del Prado, siendo director del mismo Alfonso E. Pérez Sánchez y conservador José Manuel Serrera. La iconografía de todas las obras del catálogo en las varias versiones inglesa, francesa y española, supuso la primera inmersión de Odile Delenda, historiadora francesa de nacimiento y española de adopción, en el mundo de Zurbarán. Esta muestra fue la cumbre de la carrera antes de su jubilación, de la gran hispanista Jeannine Baticle, que como ya hemos citado, avanzó en el estudio de los últimos años de nuestro pintor. Esta rehabilitación de *La obra final* fue retomada por Pérez Sánchez en el año 2000 con la exposición en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

[61] "Premios de los concursos literarios sobre Zurbarán", *La Vanguardia Española*, 11 de julio de 1965, p. 76.

Y llegamos a la década de los 90 en la que hay que mencionar las pequeñas monografías publicadas por Antonio de la Banda y Vargas en 1990 y por Arsenio Moreno en 1998. Pero sobre todo hay que destacar la publicación por Odile Delenda en 1994 de la prometida y esperada monografía, de la que dedicó prácticamente su vida a Zurbarán: María Luisa Caturla. En este texto Delenda no se limitó a llevar a cabo la traducción y adaptación sino que aportó un importante aparato crítico recogiendo por primera vez toda la documentación conocida entonces junto con sus propias investigaciones.

A propósito de documentos y archivos hay que destacar el trabajo de Jesús Palomero Páramo quien como los paisanos de Zurbarán, Luis Garraín, José Lamilla Prímola y Francisco Tejada Vizuete, han ido todos pacientemente rescatando del polvo de los siglos importantes datos sobre el maestro, al igual que había hecho antes Arturo Gazul junto con Caturla.

En 1998 celebrábamos a lo grande un nuevo aniversario: el IV centenario del nacimiento de Francisco de Zurbarán en Fuente de Cantos. A estas alturas del siglo y con todos los pasos dados hasta aquí, no se escatimó en celebrar de la mejor de las maneras posibles, la gloria merecida y ya adquirida de este gran pintor. Varias exposiciones por toda la península mostraron al público las obras de este singular artista, batiendo records de afluencia, como las exposiciones comisariadas por Enrique Pareja, primero en Córdoba en 1997 y después en Granada en 1999. En Barcelona, Margarita Cuyás preparó una interesante exposición en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. En Valencia comenzó su andadura otra muestra itinerante comisariada por Benito Navarrete, sobre el obrador del maestro. Y por fin en Sevilla, pudieron admirar la primera exposición monográfica consagrada al pintor en su ciudad de adopción: Enrique Valdivieso organizó en el Museo de Bellas Artes una histórica exposición que luego llevó en parte a Badajoz. Huelga decir que la toma de la ciudad de Sevilla por parte de Zurbarán fue un momento trascendental que ojalá se repita.

Este mismo año José Manuel Pita Andrade llevó a cabo un número especial en *Cuadernos de Arte e Iconografía* al que dio por título *Memoria de Zurbarán*. En él recogió todos los documentos y bibliografía de nuestro pintor, apoyándose en la *Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán* que publicó Gaya Nuño en 1963-1966 y recogiendo el extenso apéndice documental incluido por Delenda en la monografía de Caturla de 1994.

PASADO Y FUTURO DE ZURBARÁN. A MODO DE CONCLUSIÓN

La bibliografía sobre Francisco de Zurbarán durante los siglos XVII y XVIII fue sobria en cantidad pero bastante interesante para la gloria futura del pintor. Prácticamente todos los comentarios recogidos son alabanzas hacia su obra. El reducido número de textos, es indirectamente proporcional a las excelentes críticas que reciben sus cuadros, especialmente y desde antiguo, el ciclo para la Merced Calzada de Sevilla representando la vida de San Pedro Nolasco.

El siglo XIX continúa siendo parco en textos monográficos sobre el pintor, pero aparte de repetir los tópicos de Palomino y Ceán, comienzan a aparecer comentarios sobre nuestro pintor en revistas periódicas, útiles para comprender el siglo y los cambios en el gusto. Profundizando en la época a través del conocimiento de estas referencias y escritos casi literarios, se va descubriendo el aprecio al pintor y se va construyendo la fama futura de Zurbarán.

El siglo XX comienza y nuestro pintor es casi un "primo lejano" para sus compatriotas, si se le compara con artistas contemporáneos como Velázquez o Murillo. Lo cierto es que no ayudó que hubiera tan pocos datos. Parece increíble, pero el primer artículo monográfico de los tiempos modernos fue escrito en francés en 1835 y sólo doce años después, en 1847, en español: tanto en Francia como en Inglaterra fueron precoces en el reconocimiento de las calidades de su pintura[62].

Fig. 12: Pastiche de Zurbarán, *Bodegón* (P-3), Zaragoza, Museo Camón Aznar.

La gran cantidad de estudios sobre Zurbarán de distinta calidad científica, desarrollados a lo largo de todo el siglo XX, junto con el interés de los pintores de las vanguardias en su obra, han hecho que por fin, el maestro de Fuente de Cantos ocupe el lugar que se merece en la historia de la pintura española. Zurbarán representó para los artistas de principios del siglo "la modernidad permanente"[63] y son bien conocidos los elogios a su obra de Christian Zervos desde la revista *Cahiers d'Art*[64]. Un reflejo de esta gloria son los numerosos "pastiches" (fig. 12) o cuadros falsos, realizados por pintores falsificadores sin escrúpulos, que trabajan por su propio beneficio, siguiendo los gustos del mercado del arte de su época[65].

El siglo XXI ha comenzado con este catálogo razonado cuyo primer volumen vio la luz en Madrid, en diciembre de 2009. Con este antecedente solo me queda por añadir que este, nuestro siglo, promete.

[62] Delenda [2002] 2003, pp. 513-530.
[63] Gregorio Prieto, "Líneas sobre la vida de Zurbarán en Homenaje y Desagravio", *Revista de Estudios Extremeños*, 1961, p. 356.
[64] Ch. Zervos, "Révisions. Francisco de Zurbarán", *Cahiers d'Art*, II, 1927, pp. 85-92.
[65] El CD-ROM que acompaña esta publicación dedica un apartado especial a estos "pastiches".

ADDENDA

APÉNDICE DEL CATÁLOGO RAZONADO Y CRÍTICO DE FRANCISCO DE ZURBARÁN, VOL. I

Francisco de Zurbarán, *San Francisco de Paula en éxtasis.* Madrid, colección privada, cortesía de la Galería Caylus.

Zurbarán
A-1
San Francisco de Paula en éxtasis
ca 1659-1660
Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm
Madrid, colección privada, cortesía de la Galería Caylus
Restaurado en 2010 por Rafael Romero

Procedencia: Colonia (Alemania), colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

San Francisco de Paula (1416-1507), nació en Paola (Cosenza) en el seno de una muy humilde familia de Calabria. Tras ingresar en la orden franciscana, y siendo todavía joven, comenzó su vida eremítica en una cueva junto al mar y, como aumentaba el número de sus discípulos deseosos de santidad, construyó un monasterio donde se practicaba una austera disciplina. La orden que surgió de este grupo de santos varones, aprobada por Sixto IV en 1474, se difundió por Italia y Europa y se llamó de los Mínimos, para subrayar la humildad de sus miembros. Famoso taumaturgo, San Francisco de Paula tenía el don de la profecía y de leer en los corazones. A los sesenta y cinco años viajó a Francia, obligado por el papa, para atender el rey Louis XI en su enfermedad. Quedó en este país hasta su fallecimiento acaecido en la ciudad de Tours en 1507. Doce años después de su muerte, fue proclamado santo por el papa León X, en 1519.

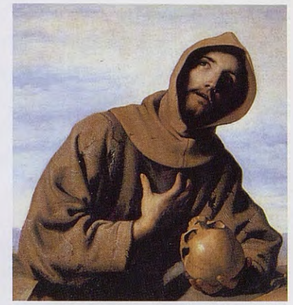


Fig. 1: Zurbarán, *San Francisco "Hamlet"*, detalle de I-267, 1659, Madrid, colección Plácido Arango.

En este cuadro, posiblemente recortado, el Santo aparece de busto y de frente, dirigiendo la mirada hacia el cielo en claro éxtasis místico, sobre un fondo neutro de un color marrón claro en el que resalta su figura vestida con el hábito de paño rústico color castaño muy oscuro de la orden y la capucha sobre la cabeza. El pintor personifica en esta composición los rasgos que definieron la vida del humilde santo, dedicada a la oración y a la penitencia. La hermosa mano apoyada en el corazón, típica de las composiciones tardías de Zurbarán, expresa una profunda emoción interior en el diálogo mudo de un santo con Dios. Puede que haya desaparecido del cielo su atributo personal: el lema "*Charitas*", virtud que le caracteriza y que forma parte del blasón de su orden. El tratamiento lumínico del rostro, resuelto mediante brillantes toques de luz, muestra una expresión y unas facciones parecidas a las del hermoso *San Francisco "Hamlet"* de la colección Plácido Arango (I-267, fig. 1). *San Francisco de Paula* aparece con un bellísimo rostro de anciano muy semejante al de otras representaciones tardías de varios santos perfectamente logradas.

Zurbarán y obrador
A-2
San Francisco en meditación
ca 1635
Óleo sobre lienzo, 97 x 70 cm
Santa Bárbara (CA), Santa Bárbara Museum of Art
(Inv. nº PT-1400-HTMP-54)

Procedencia: Donado por Sterling Morton, Wright Ludington, Katherine Harvey y Eugene L. Patterson al Santa Bárbara Museum of Art.

Exposiciones: Los Ángeles-San Diego 1960, nº 12; Seattle 1962, nº 69.

Bibliografía: Wight 1960, nº 12; cat. exp. Seattle 1962, p. 152, repr. (*Zurbarán: A Franciscan Monk*); Torres Martín 1963, nº 76 (*Un monje franciscano*); Torres Martín 1964, p. 440, fig. 1 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 239, fig. 249 (*San Francisco en meditación*).

Los numerosos *San Franciscos* salidos del obrador de Zurbarán demuestran la variedad de la obra del pintor. En esta amplia iconografía zurbaranesca del *poverello* de Asís, existe un modelo de medio cuerpo del Santo en meditación, vestido con el hábito de la rama franciscana de los Capuchinos y cuya mejor versión es esta que se conserva en el Santa Bárbara Museum of Art. Las ramas reformadas de la Orden de Frailes Menores encargaban a los pintores representaciones de su fundador con una temática austera para favorecer las meditaciones sobre las postrimerías del hombre. Aquí el Santo mira absorto la calavera vuelta hacía él, en una intensa reflexión.

De más de medio cuerpo, con la capucha muy puntiaguda calada, es una imagen de concepción grandiosa: aunque el tamaño de esta figura sea más bien reducido da la impresión de ser de tamaño mayor que el natural, con el consiguiente efecto de monumentalidad. La parte izquierda del cuerpo del santo resalta iluminada sobre un fondo muy oscuro, al igual que la caperuza cuyo borde se perfila de luz. El rostro de este San Francisco, probablemente el retrato de un verdadero monje, es bello y noble. El obsesivo amor de Zurbarán por las naturalezas muertas se manifiesta en la magnífica calavera. Es una obra sobrecogedora, quizás pintada con participación del obrador y fechable hacia 1635. En 1988 reapareció en el mercado del arte italiano una copia de escasa calidad, un poco más grande (119 x 89 cm) de localización actual desconocida (II-149).

Zurbarán y obrador
A-3 (Ciclo III)
Padre de la Merced escribiendo (San Carmelo)
Óleo sobre lienzo, 115 x 91 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Sala De Profundis (?).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Valdivieso 2010_1, pp. 287-302, figs. 1-2.

En la exposición *Zurbarán* de 1953 en Granada, se presentó un *Busto de mercedario* (I-8bis). Caturla acertó pensando que se trataba de un fragmento de un lienzo más importante. Valdivieso acaba de localizar y de publicar esta excelente réplica de Zurbarán con ayuda de su obrador de este *Padre de la Merced escribiendo (San Carmelo).* Se trata de la versión completa de mayores dimensiones del *Busto de mercedario* de la colección madrileña. Muestra efectivamente a un fraile de la Merced, sentado en un sillón frailero, interrumpiendo la escritura de un grueso infolio abierto. Hemos localizado en Francia, en una colección de los herederos del mariscal Soult, una copia de este lienzo (II-203).

La aparición de la versión completa del *Padre de la Merced escribiendo*, no descarta la posibilidad de que hiciera pareja con el *San Serapio* del Wadsworth Atheneum (I-8, véase Ciclo III). Sin embargo, la expresión de ambos santos es muy diferente: *San Serapio* expresa con gran realismo el horror de su martirio sin recurrir a ninguna violencia sino a través de un total abandono a la divina voluntad. El presente mercedario que no tiene la misma calidad de ejecución, aparece con el mismo rostro ancho, de rasgos plebeyos, boca abierta y con los ojos alzados al cielo, escuchando casi en éxtasis, a la Virgencita que se puede ver en el ángulo superior derecho. Los amplios pliegues del hábito están bien conseguidos y su expresión arrobada resulta también muy lograda. De Zurbarán y de su obrador se conocen dos versiones de cuerpo entero de San Carmelo de parecida iconografía. Ambas llevan la inscripción "S. Carmelo/obispo de Teruel" [Sevilla, Museo de Bellas Artes (II-202) y Madrid, Iglesia de Santa Bárbara, esta última de mejor calidad (I-33)].

Zurbarán y obrador
A-4 (Ciclo III)
Fray Pedro de Oña
Óleo sobre lienzo, 207 x 136 cm
Inscripción ángulo superior derecho: *d(on) fr(ay) pedro de (entrelazado) oña/obispo de gaeta*
Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez (depósito del Ayuntamiento)
Restaurado en la Fundación Focus Abengoa en 2010

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca (?); Sevilla, Convento de Hermanas Mercedarias, 1836; descubierto por el marqués de Lozoya en 1950; comprado por la Municipalidad de Sevilla en 1951; depositado en el museo de Sevilla hasta 1959; Sevilla, Ayuntamiento, despacho del alcalde; depositado en el Centro Velázquez de la Fundación Focus Abengoa desde octubre de 2008.

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 8, repr.; Sevilla 1983, nº 6, repr.

Bibliografía: Vázquez [1730] 1998, p. 202 (?); Ponz [1786] 1972, IX, p. 106; Matute 1887, III, p. 381(?); Ceán [1800] 1965, VI, p. 49(?); Lozoya 1950; Lassaigne 1952, pp. 32, 36, repr. (*légende erronée*); Soria 1953, nº 85a, fig. 55; Guinard [1960] 1988, nº 420, repr.; Torres Martín 1963, nº 94; Collantes [1966] 1970, p. 39, nº 25, pl. 57; Carrascal 1973, p. 87; Frati 1975, nº 51, repr.; Gudiol 1976, nº 188, fig. 210; Río 1983, pp. 60-61, repr.; Fernández López 1991, pp. 201-202; Nooteboom 1992, pp. 9, 55, repr.; Serrera 1992, pp. 186-187, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 65, 73, repr.; Serrera [1997] 2002, p. 864; Fernández Rojas 2000, p. 139; Cano 2002, pp. 42-43; Fernández López 2002, p. 284; Ressort 2002, p. 367.

Este lienzo pertenece al ciclo de los once doctores de la Orden de la Merced Calzada de Sevilla que Zurbarán comenzó a realizar hacia 1630 asistido por su obrador para la Librería del convento (véase Ciclo III, y I-29 hasta I-32). Representa a Fray Pedro de Oña, natural de Burgos, quien desempeñó importantes cargos, siendo promovido al obispado de Venezuela, y más tarde de Gaeta, donde murió en 1626. Escribió numerosas obras y principalmente fue comentarista de Aristóteles. La disposición del lienzo, con el taburete y el libro, repite la de los Mercedarios conservados en la Real Academia de San Fernando. La cuidadosa restauración llevada a cabo recientemente por el taller de la Fundación Focus Abengoa, ha revelado una excelente calidad de ejecución y los blancos y los pliegues han recuperado la fina característica de los cuadros de Zurbarán. Sin embargo, la cabeza, posiblemente un verdadero retrato de un monje del convento de Sevilla, parece demasiado pequeña para el cuerpo. Podría tratarse de un lienzo realizado por el propio maestro, quizás con la ayuda de algún auxiliar de su obrador.

Zurbarán y obrador
A-5
San Diego de Alcalá
ca 1645-1650
Óleo sobre lienzo, 190 x 110 cm
Madrid, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Maravillas y de los Santos Justo y Pastor
Restaurado en 1967-68 en el I.C.R. de Madrid y en 2008 por la Dirección General de Patrimonio Histórico

Procedencia: Madrid, parroquia San Miguel de los Octoes (?); Madrid, Iglesia Parroquial de los Santos Justo y Pastor (Iglesia de Maravillas).

Exposiciones: Granada 1953, nº 47; Madrid 1964-65, nº 35; Madrid 1988, nº 105; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 24; Madrid 2008$_1$, nº 38.

Bibliografía: Tormo [1927] 1972, II, p. 287; Caturla 1953, p. 66, nº 44, fig. 36 (ed. Granada, p. 42, nº 47); Soria 1953, nº 92, fig. 62; Guinard [1960] 1988, nº 389, repr.; Torres Martín 1963, nº 103, repr.; Sanz Pastor 1964-65, p. 132, repr.; Hernández Perrera 1965, p. 234, repr.; Díaz Padrón 1971, nº 32, figs. 219-220; Carrascal 1973, pp. 204, 206; Frati 1975, nº 132, repr.; Gudiol 1976, nº 212, fig. 228; Serrera 1988, pp. 408-409, repr. (*taller*); Cuyàs 1998, p. 122, repr.; Navarrete 1998-2000, pp. 142-143, repr. (*Zurbarán*); Antonio 2008, pp. 228-229, repr.

Cuadro compañero de un *San Francisco* (II-150) que pudo formar parte de un retablo de franciscanos de la Observancia cuya fecha probable sería 1645 y 1650. La reciente restauración del lienzo con motivo de la exposición *Alcalá, una ciudad en la historia* ha revelado una calidad insospechable cuando estaba cubierto de unos barnices amarillentos muy oscuros.

Según Elías Tormo estas pinturas, así como las demás obras conservadas en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, procedían de la Iglesia de San Miguel de los Octoes, parroquia destruida a finales del siglo XVII durante el gran incendio que afectó al lado oeste de la Plaza Mayor.

Zurbarán y obrador
A-6
San Francisco en éxtasis
ca 1655-1660
Óleo sobre lienzo, 184 x 106 cm
Madrid, Convento de las Descalzas Reales (Inv. nº 00610691)

Procedencia: Madrid, convento de las Descalzas Reales.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Tormo 1917, p. 30 (*escuela de Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 377; Junquera 1961, pp. 385, 388, repr. (*Zurbarán*); Junquera/Ruiz 1962, p. 25, pl. IV (*Zurbarán*); Lozoya 1965, pp. 214-215, repr.; Gállego 1968, pp. 240-241; Ruiz Alcón 1987, p. 106 (*Zurbarán*); Baticle 1988, p. 336; García Sanz 1999, p. 80 (*atribuido a Zurbarán*); Lavergne 1992, p. 104; Lavergne/Buijs 1993, p. 43; Caturla/Delenda 1994, p. 228, repr.; Sureda 1998, p. 109.

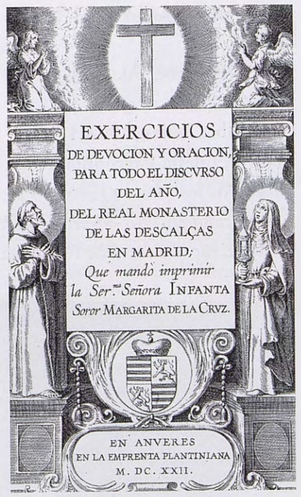


Fig. 1: Grabado de los Wierix, 1622.

Este *San Francisco en éxtasis* descubierto por Tormo en 1917, no es como se ha dicho siempre una réplica de los *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V* de los museos de Barcelona, Lyon y Boston [I-98, I-99 y II-169]. El santo de pie, presenta el rostro de tres cuartos así como el cuerpo algo ladeado, lo que da la impresión de que no está muerto sino vivo en éxtasis. Las manos también se encuentran ocultas, metidas en las bocamangas y por esta razón se han confundido los temas. La tonalidad no es fría, plateada como en el bello ejemplar de Lyon, sino cálida y tirando a rojiza.

Guinard consideró con mucha razón esta pintura de calidad excelente. Sin embargo el cuadro está muy sucio, cubierto de unos barnices muy oscuros lo que impide juzgar sus calidades. El rostro del *poverello* tiene mucho parecido con el *San Francisco "Hamlet"* de 1659 [I-267], razón por la cual pensamos que se trata de un cuadro de la época madrileña. Esto explicaría su presencia en el convento de las Descalzas Reales.

Es curioso e interesante el parecido de la figura con la de la portada grabada en 1622 por los Wierix para los *Ejercicios de devoción y oración, para todo el discurso del año, del Real Monasterio de las Descalzas en Madrid; que mando imprimir la Ser.ma Señora Infanta Soror Margarita de la Cruz* (fig. 1).

Zurbarán y obrador
A-7
San Francisco en oración
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 115 x 90 cm
Colección privada

Procedencia: Barcelona, colección Puig Palau; Londres, venta Christie's, 7 de julio de 2004, nº 75, comprado por un coleccionista privado (229.350 £).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 369, repr.; Gudiol 1976, nº 474, fig. 426; cat. venta Londres 2004, pp. 136-137, repr. (*Francisco de Zurbarán and studio*); *Antiqvaria* octubre 2004, p. 95, repr. (*Zurbarán y taller*); *AEA* LXXVIII 2005, nº 310, p. 218.

Fig. 1: *San Francisco*, antes de restauración. Colección Puig Palau.

Esta versión de *San Francisco en oración* subastada en Londres en 2004, fue publicada por primera vez por Guinard. No se conoce su procedencia antigua pero en 1921 estaba ya en la colección barcelonesa de Puig Palau. Prueba de ello una fotografía del Archivo Mas (fig. 1), donde aparece a la derecha un gran crucifijo que se borró en la limpieza del lienzo en fechas desconocidas. Sin éste, la intensa oración del Santo de Asís se dirige a una visión que sólo se nos muestra por un foco de luz en el rincón superior derecho. Cierta dureza en la ejecución inclina a pensar en una importante intervención del obrador. Como de costumbre, está logrado el perfecto retrato de un fraile de esta austera rama de los franciscanos: el santo muy delgado, lleva la coronilla y la barba en punta mientras que sus dedos están cruzados y fuertemente apretados en intensísima oración. La composición muy sencilla, se ordena en un juego de diagonales. Toda la tonalidad del cuadro es una combinación de pardos más o menos claros.

Viste aquí San Francisco el típico traje de los Hermanos Menores Capuchinos que querían imitar al *poverello* hasta en su porte externo. Por eso iban descalzos, llevaban barba y usaban una túnica con larga capucha puntiaguda cosida al cuello y por ese reciben el apelativo de "capuchinos". Deseaban volver a una vida más acorde con los orígenes de la Orden, especialmente en el retiro y la pobreza. La celebración del Concilio de Trento (1545-1563) favoreció la consolidación de la reforma de 1528, que tardó más en instalarse en España porque no añadió nada a la ya existente y muy extendida reforma de los Descalzos Alcantarinos. A finales del siglo XVI, los Capuchinos lograron establecerse en la península, multiplicándose a principios del siglo XVII.

Francisco de Zurbarán, *Ángel turiferario,* Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Primera parte

CONJUNTOS MONÁSTICOS Y SERIES

Ciclos I-XXII

Fig. 1: Anónimo, *Vista de Sevilla,* ca 1617-1618, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa.

INTRODUCCIÓN

Francisco de Zurbarán gozó en vida, primero en Llerena donde comenzó su carrera de pintor, y después en Sevilla durante más de treinta años (1626-1658), de un inmenso prestigio por parte de una cuantiosa clientela monástica. Su talento y su estilo tan peculiar, así como su habilidad a la hora de satisfacer los gustos de sus comitentes religiosos, cultos y deseosos de adornar o de modernizar la decoración de sus templos y conventos de acuerdo con el espíritu de la Reforma católica postridentina, hicieron del maestro extremeño el pintor favorito de casi todas las órdenes monacales masculinas de la ciudad hispalense[1]. En los siglos XVI y XVII, las congregaciones religiosas fueron los grandes mecenas de los pintores y escultores que dieron tanto renombre a la Sevilla barroca, encargando obras frecuentemente para la celebración de las recientes canonizaciones de sus fundadores, como la de San Bruno en 1623 o de San Pedro Nolasco en 1628. Del mismo modo, frente a las críticas de los protestantes hacia el culto a los santos, deseaban con más motivo, mostrar las glorias de cada una de sus ordenes. Sabemos que el pintor extremeño trabajó para los frailes mendicantes (dominicos y franciscanos), para los monjes que se dedicaban a la redención de los cautivos (mercedarios y trinitarios), y para los cartujos o los jerónimos[2]. En esta época de grandes reformas, varias órdenes se separaron en ramas calzadas y descalzas, lo que proporcionó nuevos encargos al maestro favorito de la clientela religiosa del segundo cuarto del siglo XVII. También recibió numerosas comisiones para retablos en las parroquias de Sevilla o de otras ciudades de Andalucía y de Extremadura (fig. 1).

La mayoría de los conjuntos pintados por Zurbarán, con la ayuda de un importante obrador, se conservaron hasta principios del siglo XIX en las iglesias y en los recintos conventuales de Andalucía[3], salvo algunos que sufrieron desmontajes desde el siglo XVIII (Ciclo XV). La invasión napoleónica, la Guerra de Independencia y las leyes de la desamortización de Mendizabal, así como las importantes reformas urbanísticas de Sevilla a finales del siglo XIX, propiciaron la dispersión y, a veces, la completa desaparición de varios retablos y de conjuntos monásticos. De las numerosas series pintadas por Zurbarán, poquísimas se conservan actualmente *in situ*. El único conjunto monacal que se puede admirar hoy en día es la Sacristía y la Capilla de San Jerónimo en el monasterio de Guadalupe (Ciclo XIV), obra capital en la producción del maestro que nos permite imaginar el impacto de las otras series desmembradas y dispersas. Afortunadamente, todavía se pueden apreciar en el lugar para el que fueron pintados el retablo de San Pedro en la catedral de Sevilla (Ciclo XX), el retablo de la Iglesia Parroquial de San Esteban de la misma ciudad (Ciclo XIX) y el de la Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de Zafra (Badajoz) (Ciclo XVIII).

Por supuesto, la pintura monástica no es una invención del propio Zurbarán, pero más de la mitad de la obra del pintor de Fuente de Cantos está consagrada a conjuntos, series y retablos religiosos y por esta razón es indispensable conocer esta parte tan importante de su producción pictórica para aproximarse a

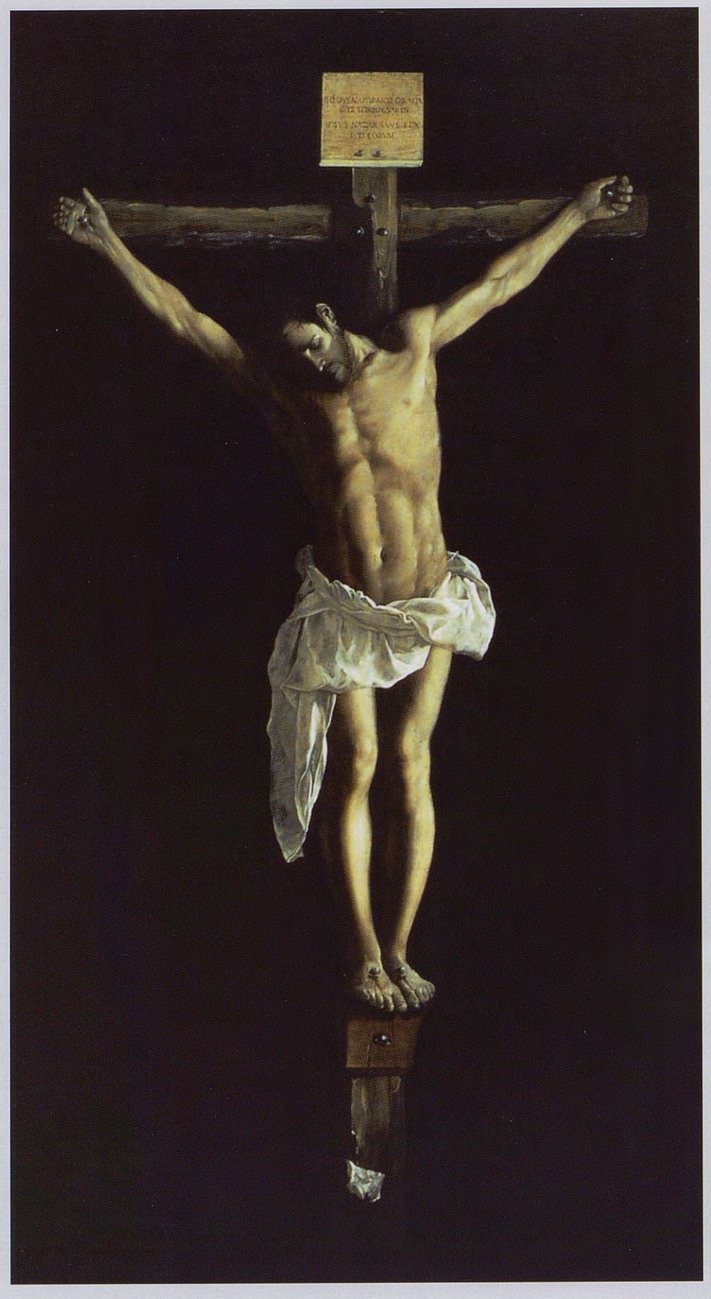
[1] Véase Delenda 1988.
[2] Para los jesuitas al parecer solo pinto un lienzo en 1630 (I-46).
[3] Véase *supra, Trayectoria crítica*, pp. 24-38.

una visión completa de su quehacer y de su talento. Hace poco más de medio siglo, Paul Guinard emprendió el estudio de estos conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán en varios artículos pioneros. En dichos textos, el gran zurbaranista francés se apoyaba esencialmente en unas anotaciones al *Diccionario* de Ceán Bermúdez[4], pero obviamente, utilizó las informaciones proporcionadas por las descripciones de Palomino, de Ponz, de Arana de Valflora, González de León, Gestoso, etc[5]…Otro dato importante para las reconstituciones de las series zurbaranescas fue el estudio sistemático de los lienzos depositados en el Alcázar de Sevilla en 1810[6]. Unos años más tarde, Guinard publicó sus investigaciones anteriores en su memorable monografía[7] que enhebraba a Zurbarán con el contexto muy peculiar de los pintores españoles de la vida monástica. Tras este novedoso volumen, en la gran exposición internacional *Zurbarán* que se celebró en 1987-1988 en Nueva York, París y Madrid, Jeannine Baticle y después Alfonso Pérez Sánchez presentaron las obras en las salas así como en los catálogos, en dos apartados muy separados: los conjuntos y las obras aisladas. Nos parece indispensable, a la hora de establecer este nuevo catálogo de la obra de Zurbarán y de su obrador, profundizar en este aspecto tan considerable en cantidad y calidad de la trayectoria del maestro extremeño. Hemos intentado estudiar los conjuntos existentes y reconstruir los desaparecidos, sin olvidar los aspectos iconográficos de las obras encargadas e intentando comprender por qué fueron precisamente elegidos estos temas por sus comitentes: no cabe duda que Zurbarán se propuso satisfacer a esta clientela culta e exigente.

La reaparición de algunos lienzos y las investigaciones recientes, aclaran ciertas dudas y corrigen algunos datos, pero a pesar de ello, somos plenamente conscientes de que persisten puntos oscuros en las reconstituciones de algunos conjuntos zurbaranescos. Esperamos que nuevos documentos o nuevos cuadros vengan en el futuro a completar las informaciones reunidas aquí.

[4] Guinard 1946, 1947, 1949.
[5] *Trayectoria critica*, véase *supra*, pp. 24-38.
[6] Publicado por Gómez Imaz [1810] 1896, 1917.
[7] Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960; ed. española *Zurbarán y la pintura española de la vida monástica*, Madrid, 1967; edición actualizada por Claudie Ressort, París, 1988.

Francisco de Zurbarán, *San Serapio,* Hartford, The Wadsworth Atheneum.



Lám. I: *Cristo crucificado* (I-7, 269 x 165). Chicago, The Art Institute of Chicago.

CICLO I

CONVENTO DE SAN PABLO EL REAL, SEVILLA (1626-1627)

El Convento de *San Pablo el Real, Orden de Predicadores* de Sevilla (fig. 1), cuya iglesia se convirtió en parroquia de la Magdalena a mediados del siglo XIX, es hoy en día uno de los más bellos templos barrocos de la capital hispalense. La provincia dominica de Andalucía tuvo en el siglo XVII su época de mayor auge, ya que el convento contaba con una comunidad de cerca de 200 frailes[1]. A principios del siglo XVIII el gran viajero francés Labat, admirando la grandiosidad arquitectónica de *San Pablo el Real* de Sevilla, apostilló que no era un convento sino una villa[2]. El establecimiento de dicho convento de dominicos se debía al propio San Fernando, concretamente en 1250, apenas dos años después de la reconquista de la capital hispalense (1248)[3]. Fue la segunda fundación en Andalucía de la Orden de Predicadores bajo la advocación del Apóstol de los Gentiles, después de la de Córdoba, fundada en 1241. Sin embargo, San Pablo el Real de Sevilla se desarrolló de tal modo que llegó a ser el más considerable cenobio de los Frailes Predicadores en Andalucía. La fábrica material, situada en los terrenos sevillanos que San Fernando donó en 1248 a los dominicos, empezó poco después, y puede decirse que prosiguió durante varios siglos. Un parcial derrumbamiento de la cúpula de la primitiva iglesia mudéjar en 1691 llevó a tomar la decisión de reconstruirla para lo que se solicitó la colaboración del maestro arquitecto Leonardo de Figueroa. La iglesia fue construida por Figueroa entre los años 1691 y 1709 sobre los restos de otra más antigua de origen medieval. El nuevo templo fue consagrado en 1724[4].

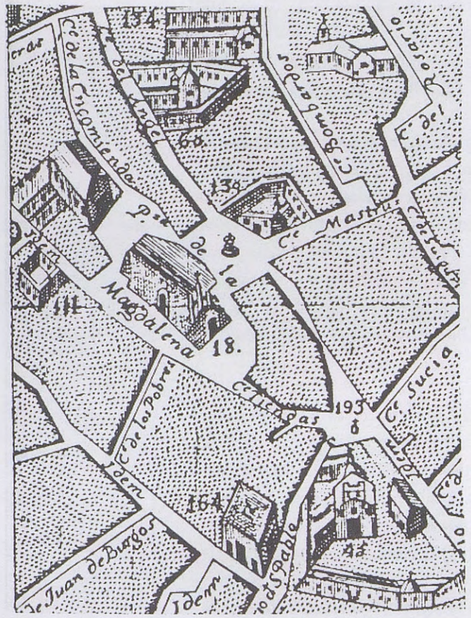


Fig. 1: Antigua Parroquia de la Magdalena y antiguo Convento de San Pablo. Plano de Olavide.

Antes de su gran reforma a principios del siglo XVIII, dicho monasterio alcanzó gran esplendor, poseía numerosas obras de arte y contaba con buenos y amplios edificios: una rica biblioteca, claustros y aulas, así como una numerosa comunidad de religiosos, sin contar con los huéspedes ni los empleados. Convento mayor de Andalucía, no sólo por su volumen arquitectónico y por el creciente número de sus frailes, sino por su eminente proyección evangelizadora, ya que todos los dominicos misioneros que partían o volvían de las colonias hispanoamericanas debían pasar por su control y hospedería, San Pablo

[1] Huerga 1992, p. 137.
[2] "*Je ferai mieux de dire la ville de Saint-Paul*" (Labat 1730, p. 365).
[3] Huerga, *op. cit.*, pp. 51-52 y 245-248.
[4] Pleguezuelo 1983-84, pp. 157-158.

fue uno de los centros religiosos más relevantes en las relaciones entre España y las Indias después del descubrimiento del Nuevo Mundo, llegando a ser puente de la evangelización dominica. Los Maestros Generales de la Orden delegaban en el Provincial y Prior de San Pablo los asuntos americanos[5].

Además de esta potente vinculación con las colonias, hay que poner de relieve la importancia de San Pablo el Real de Sevilla como centro académico. Erigido canónicamente en 1504 como *Studium Generale*, el centro fue elevado en 1552 por el papa Julio II a rango de Universidad de la Orden. Pío IV confirmó dicho rango y sus privilegios en una bula fechada el 12 de agosto de 1561. La *Biblioteca Colombina* fue depositada un tiempo en la propia librería del convento, que estaba también ricamente abastecida. Las reputadas aulas de San Pablo estaban abiertas para los seglares y abundaban los alumnos[6].

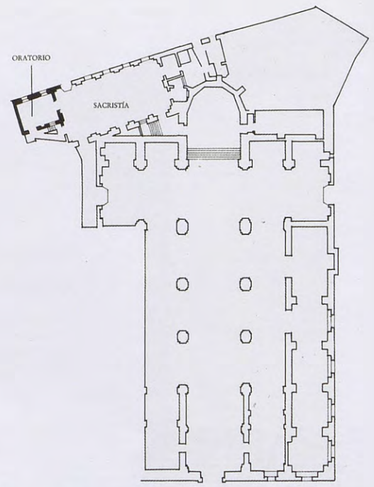


Fig. 2: Planta de la iglesia del convento con la sacristía.

Los colegios constituían centros de enseñanza para novicios de las propias Órdenes, así como para estudiantes sevillanos o forasteros. En sus templos, claustros y aulas, las obras de arte, a menudo pictóricas, fueron encargadas a artistas capaces de ilustrar en importantes programas la historia y la apoteosis de sus fundadores y de las glorias de su Orden, así como la enseñanza de la religión católica de la Iglesia reformada después de Trento. El mensaje transmitido a través de los programas iconográficos ideados por los comitentes religiosos debía aparecer claramente inteligible para los estudiantes de aquellas instituciones, pero también para los fieles. Para defender los ideales y los santos de los hijos de Santo Domingo, los Frailes Predicadores llamaron al pintor Francisco de Zurbarán, nacido en Fuente de Cantos en 1598, que dirigía un obrador en la ciudad de Llerena. El joven artista había aprendido su oficio entre 1614 y 1617 en el taller sevillano de un tal Pedro Díaz de Villanueva, "pintor de ymaginería", cuyo estilo y calidad ignoramos, sin haberse sometido al examen del gremio de Sevilla al terminar su aprendizaje[7].

Tampoco sabemos por qué razones el pintor extremeño llegó a ser el "descubrimiento" de los dominicos andaluces, pero se han conservado dos de los contratos que le suministraron: el primero para San Pablo el Real y el segundo para el Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino[8]. Desde 1618 el artista había empezado su carrera en Llerena o sus cercanías, donde ya se había casado dos veces. ¿Intervinieron los frailes de la Orden de dicha localidad, donde existía un tribunal de la Inquisición, en la recomendación del prometedor pintor para su primer encargo importante en la ciudad hispalense? En cualquier caso los Hermanos Predicadores "fueron los primeros protectores del joven pintor, al cual pusieron el pie en el estribo y a quienes permaneció fiel"[9]. El 17 de enero de 1626, Zurbarán "*vecino de la ciudad de Llerena estante presente en esta ciudad de Sevilla*" concierta con el padre maestro Fray Diego de Bordas su primer contrato profesional importante para realizar nada menos que un lote de veintiún cuadros de gran tamaño para el Convento de *San Pablo el Real*. El joven pintor se comprometía a entregar su trabajo en un plazo de ocho meses y acobrar tan sólo la modesta suma de 4.000 reales (380 ducados):

[5] AA.VV., *Andalucía Americana*, 1989, p. 179.
[6] Huerga, *op. cit.*, pp. 245-247.
[7] Gestoso 1900, pp. 125-126.
[8] Véase Ciclo V.
[9] Guinard [1960] 1988, p. 68.

"Sepan quantos esta carta vieren como yo francisco de çurbaran pintor de ymageneria vezino de la ciudad de llerena estante al presente en esta ciudad de seuilla otorgo y conosco que soy convenido y concertado con el padre maestro fray diego de bordas prior del convento de san pablo el real desta ciudad de seuilla en tal manera que yo sea obligado [...] de dar fechos y acauados [...] veinte y un quadros los catorce de la uida de santo domingo y los siete restantes los quatro doctores de la yglesia y tres de san buenabentura santo thomas y santo domingo [...] si alguno dellos no contentare a el dicho padre prior [...] me lo puedan boluer que yo me obligo de lo rescibir vno dos o mas quadros los quales me obligo de tornar a hacer de nuebo [...] y los dare fechos dentro de ocho meses [...] y por quenta de quatro mil reales que es el precio que se me a de pagar por los dichos veinte y un quadros confieso a uer recibido [...] ocho reales en moneda de vellon [...] y el resto [...] se me a de pagar en acabando de entregar [...] los dichos veinte y un quadros"[10].

Las condiciones leoninas de este primer encargo fueron evidentemente aceptadas por el ambicioso pintor de Fuente de Cantos, consciente de sus posibilidades, con la esperanza de ser reconocido como un perfecto intérprete de los comitentes religiosos de la ciudad y así lograr contratos mejor retribuidos. El empeño merecía la pena, puesto que el joven maestro desconocido entonces en Sevilla pudo introducirse en el mercado conventual de la gran ciudad, por el cauce de una de sus más prestigiosas Órdenes religiosas. De hecho, el éxito indudable de esta serie abrió la puerta a otras ofertas bien retribuidas en casi todos los conventos sevillanos.

En 1838 se decidió trasladar de modo definitivo la vecina parroquia de Santa Magdalena a la iglesia del Convento de los dominicos de San Pablo el Real, al abandonarlo los Hermanos Predicadores con motivo de la exclaustración de 1835. En la Capilla del Santísimo Sacramento del magnífico templo barroco actual del siglo XVIII, se conservan las dos obras más tempranas de Zurbarán pintadas para un convento sevillano. Como hemos visto, la retribución del considerable encargo se estableció en la modesta cantidad de 4.000 reales y Zurbarán se obligaba a concluir la tarea en el plazo de ocho meses, con el compromiso de rectificar todo aquello que no agradase al Padre Prior.

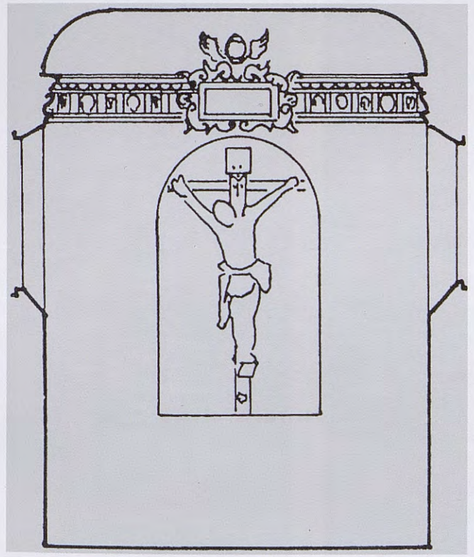


Fig. 3: Emplazamiento del Crucificado en la capilla de la sacristía.

La reconstitución de este primer conjunto pintado para el más importante de los conventos dominicos de Andalucía resulta especialmente complicada. La dificultad proviene sobre todo del parcial derrumbamiento de la primitiva iglesia mudéjar en 1691, que pudo ocasionar la pérdida de gran parte de las pinturas allí existentes[11]. Las dos obras conservadas en la Iglesia de la Magdalena fueron referidas a la vida de San Pedro Nolasco hasta su presentación a la *Exposición Iberoamericana* (Sevilla, 1929-1930) donde se consideraron como episodios de la vida de Santo Domingo. Aunque estas dos escenas no pertenecen directamente a la vida del santo fundador, se admite actualmente que bien pudieron formar parte del conjunto claustral de los dominicos de San Pablo el Real.

[10] Hernández Díaz 1928, II, p. 182 y Caturla/Delenda 1994, doc. 48, pp. 293-294.
[11] Guinard 1947, II, pp. 196-197.

De la serie de los catorce lienzos de la vida de Santo Domingo han llegado hasta nuestros días sólo los dos episodios aludidos: se trata de la *Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans* (fig. 4) y de la entrega milagrosa del verdadero retrato de *Santo Domingo en Soriano* (fig. 5). En estas dos pinturas, de desigual calidad, aparece ya la participación del taller de Zurbarán, que le ayudaría a acabar las series monásticas encargadas en cortísimos plazos[12]. Los otros cuadros fueron posiblemente destruidos al derribarse la cúpula de la iglesia.

Se conservan en el museo de Sevilla los tres impresionantes doctores procedentes de la sacristía[13], que formaban parte de los otros siete lienzos encargados: *San Ambrosio* (fig. 6), *San Gregorio* (fig. 7) y *San Jerónimo* (fig. 8). Cuando los franceses invadieron la ciudad las obras fueron dispersadas y sólo tres de los Doctores se localizaron en el depósito del Alcázar en 1810, nº 180: "*Otro de 2 ½ de alto y una de ancho S. Geronimo*"; nº 225: "*Otro de 2 ½ de alto y 1 ¼ de ancho, S. Ambrosio*", nº 226: "*otro de igual tamaño, S. Gregorio*"[14]. Uno había desaparecido entonces en fecha indeterminada y los otros tres fueron entregados al Museo de Bellas Artes en 1840, después de la desamortización de 1835.

Aunque no figuraba en el contrato, hay que destacar para la serie de San Pablo la primera e indiscutible obra maestra firmada y fechada del extremeño, el famoso *Crucificado* de 1627 (The Art Institute of Chicago, lám. I) que estaba en la capilla de la misma sacristía (figs. 2 y 3) donde fueron alabados desde 1629 su claroscuro y su portentosa plasticidad[15].

[12] Serrera 1988, p. 114; Delenda 2005-06, p. 246.
[13] Palomino [1724] 1988, III, p. 275; Ponz [1786] 1972, IX, p. 90 ("*acaso son de su discipulo Polanco*"); Ceán [1800] 1965, VI, p. 50.
[14] Gómez Imaz [1810] 1896, pp. 284, 338.
[15] Gestoso 1900, pp. 124-125 y Caturla/Delenda 1994, doc. 56, p. 295.

Fig. 4: *Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans* (I-2, 190 x 230)
Sevilla, Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena.

Fig. 5: *Santo Domingo en Soriano* (I-3, 190 x 230)
Sevilla, Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena.

Fig. 6: *San Ambrosio* (I-4, 195 x 88)
Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 7: *San Gregorio* (I-5, 198 x 125)
Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 8: *San Jerónimo* (I-6, 198 x 125)
Sevilla, Museo de Bellas Arte.

Lám. I (detalle): *San Buenaventura en oración* (ver fig. 10). Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

CICLO II

COLEGIO FRANCISCANO DE SAN BUENAVENTURA, SEVILLA (1628-1630)

Fig. 1: Louis Meunier, Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla , grabado, ca 1665-1668.

En Sevilla no hubo seminario conciliar hasta mediados del siglo XVIII. El clero se formaba entonces en los colegios de Santa María de Jesús o de Santo Tomás de Aquino y desde 1615 en el de las Becas, fundado por los jesuitas[1]. Las fundaciones de iglesias y de colegios por parte de las congregaciones religiosas sirvieron para promover el patronazgo de las familias nobles o de la burguesía acomodada[2]. Gracias a este afán fundador, los frailes mendicantes duplicaron sus casas. El Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla (fig. 1), establecido a mediados del siglo XIII con el apoyo del santo rey Fernando III, estaba ocupado por los franciscanos de la Observancia desde 1450[3]. En los albores del siglo XVII, contando con altas protecciones, los frailes menores decidieron fundar su propio colegio para la enseñanza de los jóvenes postulantes de la Orden de la Provincia de Andalucía. El Colegio de Sagrada Escritura y Teología de San Buenaventura pudo establecerse definitivamente en 1603 gracias a la generosidad de una dama piadosa, doña Isabel de Siria, viuda del noble corso Andrés Casuche, durante el provincialato de Fray Luis de Rebolledo, verdadero promotor de esta fundación. Otra bienhechora del colegio sevillano, único centro franciscano de estudios existente en España en la primera mitad del siglo XVII, fue una familia también de origen corso afincada en Sevilla a finales del siglo XVI. Se trata de don Tomás Mañara de Leca y Colonna y de su esposa doña Gerónima Vicentelo, futuros padres del célebre don Juan de Mañara[4]. Entre 1622 y 1626, la construcción de la iglesia del Colegio de San Buenaventura fue encargada al arquitecto sevillano Diego López Bueno (ca 1568-1632)[5]. Las trazas y diseños de la decoración interior del templo, así como el conjunto de pinturas sobre lienzo que figuraban en las paredes, corrieron a cargo de Francisco de Herrera el Viejo[6]. De todo el considerable conjunto arquitectónico formado por el Colegio de Estudiantes Mayores, contiguo al Convento Casa Grande de San Francisco, hoy en día tan sólo se conserva esta iglesia.

---

[1] Domínguez Ortiz 1986, cap. IX.
[2] Véase Palomero 1983, pp. 19-23; Martín González 1984, pp. 141-142 y Fernández López 1991, 2002, pp. 114-123.
[3] Castillo Utrilla 1988, pp. 23-24.
[4] Fernández López, *op. cit.*, pp. 114-115, y Martínez Ripoll 1976, pp. 9-16.
[5] Véase Pleguezuelo 1994.
[6] Además de su ejemplar estudio sobre la iglesia de 1976, Antonio Martínez Ripoll publico en 1978 una amplia monografía sobre el pintor Francisco de Herrera el Viejo a la cual nos referiremos posteriormente.

El templo de San Buenaventura, de dimensiones medias, presentaba una planta rectangular con un crucero poco marcado, una nave central y dos laterales más bajas y menores. Cuando los ejércitos franceses del rey intruso José I ocuparon la capital andaluza el 1 de febrero de 1810, los lienzos de Herrera y Zurbarán que adornaban todavía las paredes de la iglesia fueron retirados por los franceses[7] y depositados en los Reales Alcázares. Tres de los del pintor extremeño fueron llevados posteriormente a Francia por el mariscal Soult, mientras que los lienzos herrerianos se devolvieron a la iglesia cuando las tropas francesas fueron derrotadas y salieron de Sevilla en 1812. En virtud de unas leyes gubernamentales de 1820, el templo fue convertido en Salón Museo Provincial[8]. En 1823 se reanudó el culto hasta 1835. Después de la desamortización, la iglesia fue servida por los franciscanos exclaustrados hasta la restauración en 1890 de la Provincia de la Orden. Dadas las vicisitudes por las que pasó el templo desde 1810 a 1890, es fácil comprender que sufriera algunas transformaciones. En 1841 el ayuntamiento decidió destruir el soberbio e inmenso monasterio de la Casa Grande de San Francisco para modernizar la ciudad abriendo la actual Plaza Nueva. El convento franciscano comunicaba con el Colegio San Buenaventura por medio de una huerta común. La apertura de dicha plaza también ocasionó la desaparición de la nave izquierda de la iglesia. Actualmente, los edificios conservados están situados en la calle de Carlos Cañal, antiguamente calle de los Catalanes.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DECORATIVO

Según ha señalado acertadamente Martínez Ripoll, el complejo programa decorativo de la iglesia fue establecido seguramente por frailes eruditos del propio colegio franciscano. El primer teólogo que se ocupó de la decoración del edificio conventual fue probablemente el sevillano Fray Luis de Rebolledo (1549-1613), Lector jubilado y Definidor de la Provincia de la Custodia Bética. Este sabio doctor, cuya efigie (fig. 2) conocemos por los rasgos dibujados por Pacheco en su *Libro de retratos* (1599), ocupó cargos notables en la Orden de la Observancia, siendo Guardián de esta importantísima Casa Grande de San Francisco de Sevilla. Murió en enero de 1613 regentando el cargo de Gobernador de la Provincia franciscana de Andalucía. Su fama de hombre culto y de grandes conocimientos es indiscutible y queda probada por una amplia nómina de obras que fueron impresas repetidas veces. Destaca entre ellas su *Chrónica general de nuestro seráfico padre San Francisco y su apostólica Orden*[9], de la cual se pudo sacar parte del programa iconográfico decorativo de la iglesia del nuevo colegio.

A la muerte de este eminente teólogo, otro probable mentor de dicho programa sería Fray Damián de Lugones, también eximio fraile observante de la Casa Grande de San Francisco[10]. Fue un reputado predicador en Sevilla y sus

Fig. 2: Francisco Pacheco, *Fray Luis de Rebolledo* en su *Libro de retratos* (1599).

[7] A pesar de la carta de Quilliet al Ministro del Interior del rey José I, fechada el 3 de febrero de 1810, en la cual el francés se queja: "*Saint Bonaventure est difficile à s'ouvrir; il paraît qu'il a remis ses peintures et ses bijoux à D. Ismael Racilla, son syndic…*" (Madrid, Archivo Histórico Nacional, sección Consejos, leg. 17787).

[8] Gestoso y Pérez [1889-1892] 1984, III, pp. 294-295, nota 1 y Martínez Ripoll 1976, p. 12.

[9] Fr. Luis de Rebolledo, *Chrónica general...* publicada en dos volúmenes: la Parte I (Sevilla 1598 y Alcalá de Henares 1609) trata del fundador; la Parte II (Sevilla 1603 y Lisboa 1615) está consagrada a la historia de la Orden (Martínez Ripoll 1976, pp. 18-21). La vida de San Buenaventura aparece en la Parte II (Sevilla 1603, f°s 74 a 116).

[10] Martínez Ripoll 1976, pp. 21-24.

grandes conocimientos en iconografía cristiana quedaron de manifiesto por su aprobación de la correcta representación del crucificado en pintura, cuando Pacheco solicitó su opinión sobre esta cuestión[11]. Como la inmensa mayoría de los franciscanos, Fray Damián de Lugones fue un gran mariólogo, partidario ferviente de la *Purísima*, y publicó en 1616 una descripción *De la Solemnísima fiesta que se hizo en el Convento de San Francisco de Sevilla el año de 1615 en honra de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*[12]. Escribió también una *Historia de lo que ha sucedido en la Orden de San Francisco de la Observancia...* [Milán, 1614]. Los extensos conocimientos iconográficos de Fray Damián de Lugones parecen indicar que también pudo haber sido el autor del amplio programa del templo bonaventuriano. Sin embargo Fray Luis de Rebolledo podría haber indicado las directivas generales de la compleja decoración antes de su muerte.

Pese al esfuerzo de los artistas por elevar el prestigio de su profesión, los pintores se sometían fielmente a las decisiones y consejos de sus comitentes y mecenas. Por lo tanto, podemos suponer que Francisco de Herrera el Viejo y después Francisco de Zurbarán pintaron exactamente aquello que los franciscanos deseaban ver en la decoración de su iglesia. La participación de Herrera fue mucho más importante que la del pintor extremeño. En estas fechas, el artista sevillano estaba considerado como uno de los más prestigiosos y modernos maestros de la ciudad hispalense. Polifacético, sabía dibujar, trabajar el aguafuerte, pintar o esculpir y parecía seguramente el más capacitado entonces para realizar un encargo tan erudito e importante.

Como hemos dicho, de la iglesia del colegio franciscano actualmente sólo se han conservado la nave central y la nave derecha. Su sencillez estructural se disimula con unas pilastras toscanas de fuste acanalado y estucos exuberantes que enmarcan las pinturas. El hallazgo por Benito Navarrete en Valencia de unos dibujos preparatorios de Herrera para la decoración de la iglesia del Colegio San Buenaventura ha confirmado la importancia del papel del sevillano en las obras de dicho templo[13]. La complejidad del programa iconográfico de las bóvedas se extendía por las paredes laterales de la nave, con ocho escenas de gran formato ilustrando la vida del santo titular[14].

Además de establecer el proyecto decorativo completo de la iglesia, Francisco de Herrera el Viejo también pintó todos los frescos de la bóveda del templo. Las ricas yeserías fueron realizadas entre mayo de 1626 y diciembre de 1627 por los maestros Juan Bernardo de Velasco y Juan de Segarra[15], siguiendo rigurosamente las trazas dibujadas por Herrera. Entre las pinturas se pueden apreciar unos estucos parcialmente dorados con temas florales, angelotes con guirlandas, festones, cartelas y otros motivos decorativos. Finalizado en 1627, el conjunto constituye uno de los ejemplos más logrados del arte sevillano del momento. Las yeserías fueron redoradas y repintadas hacia principios del siglo XX[16]. Las pinturas al fresco enmarcadas por estos estucos fastuosos representan por una parte retratos de los santos y teólogos

[11] Véase Pacheco [1649] 1990, pp. 322, 326-327, 734 y 742-747.

[12] Lugones 1616. En esta descripción muy detallada se pueden comprobar los conocimientos de Fray Damián en la interpretación de alegorías complicadas.

[13] Pérez Sánchez/Navarrete 1996, pp. 365-387.

[14] Véase Delenda/Navarrete 2005-06, pp. 99-122.

[15] López Martínez 1928, pp. 209-210. El maestro albañil Juan Bernardo de Velasco era amigo del pintor, siendo padrino en 1627 de su hijo Francisco de Herrera el Joven. El alcalde alarife Juan de Segarra era igualmente compañero del pintor (véase Martínez Ripoll 1978, pp. 27, 32, 41, 260 y 262).

[16] Martínez Ripoll 1978, p. 139.

sabios más relevantes de la Orden franciscana y por otra parte empresas morales cuya intrincada significación fue explicada por Martínez Ripoll en 1976.

Al estudiar recientemente las pinturas del claustro de la Casa Grande de San Francisco hemos advertido la importancia que los frailes de dicho convento concedían a su adhesión a la rama franciscana de la Regular Observancia[17]. El ideal de pobreza del humilde fundador de los Frailes Menores resultó ser insostenible. Apenas muerto San Francisco, comenzó una difícil época para la Orden y, durante casi un siglo, se discutieron el alcance y el valor de la durísima regla primitiva establecida por el santo de Asís. Estos debates produjeron dos corrientes que perduran hasta hoy día: la primera, la rama de los frailes de la Observancia, se consideraba como la continuadora más fiel del espíritu de San Francisco. Esta tendencia se renovó a través del tiempo dando lugar a diferentes ramas como los Recoletos Descalzos y los Alcantarinos. Otra corriente, la de los Conventuales, interpretaba la regla con mitigaciones, a pesar de la prohibición expresa del *poverello*[18]. La Casa Grande de San Francisco pertenecía desde mediados del siglo XV a los frailes de la Regular Observancia, por lo que los monjes pintados para este convento por Herrera, Zurbarán y luego Murillo llevan siempre el hábito color castaño grisáceo de los Observantes. Su indumentaria estaba formada por una amplia túnica, sujeta en la cintura por un cordón claro con tres nudos que aluden a sus tres votos. Sobre ella se colocaban una capucha con una muceta y se calzaban con sandalias para llevar los pies desnudos.

Después de la alabanza a los primeros santos de la Orden y a los miembros relevantes de la rama de los Observantes, el cañón de la nave central está dedicado a diez de los más famosos escritores o teólogos de la Orden. Cinco óvalos pintados representan *emblemas morales*. Estas enigmáticas figuraciones para los profanos modernos fueron explicadas, como hemos dicho, por Antonio Martínez Ripoll con mucho acierto. Tras su estudio iconológico, algunos investigadores han puesto también en evidencia la correlación entre estas pinturas y los propios textos bonaventurianos: concretamente las *Colaciones sobre los siete dones del Espíritu Santo*, el *Itinerario de la mente hacia Dios* y el *Soliloquio* donde San Buenaventura, *doctor seraficus*, expuso su ideal místico[19]. Buenaventura de Bagnorea, hoy Bagnoregio, fue un teólogo de una excepcional profundidad. Toda su vida estuvo centrada en torno a la virtud de la caridad, mientras se esforzaba en reformar el espíritu original de la Orden de los Hermanos Menores[20].

Para la comprensión de estos emblemas morales relacionados con el espíritu de los franciscanos cultos que gustaban tanto a los eruditos de los siglos XVI y XVII remitimos a los anteriores estudios[21]. Sabemos que Santa Teresa de Jesús en su *Camino de perfección* proponía a las religiosas del Carmen reformado una doctrina muy similar para alcanzar la santificación. La carmelita de Ávila tuvo como guías espirituales a grandes reformadores franciscanos, sobre todo a San Pedro de Alcántara. En este primer tercio del siglo XVII, la Reforma católica, tan presente en España, intenta con mucha insistencia imponer las directivas del Concilio de Trento. Las nuevas exigencias de la pintura naturalista así como la utilización de empre-

[17] Delenda 2005$_1$, pp. 20-31 y Delenda 2009-10, pp. 211-219.
[18] Los Conventuales fueron suprimidos en España entre 1566 y 1567 y no volvieron hasta principios del siglo XX. Agradecemos a Fray Joaquín M. Beltrán, o.f.m., esta información.
[19] Después de Martínez Ripoll, los estudios de Sebastián (1981, pp. 288-294), y de Fernández López, *op. cit.*, nota 2, pp. 89-97 han completado el estudio y las conclusiones del primer investigador.
[20] Bougerol 1986, pp. 89-95.
[21] Principalmente Martínez Ripoll 1976, pp. 37-54.

sas[22] se impusieron entonces para convencer y conmover al público, tanto a los estudiosos franciscanos como a los fieles que podían penetrar en su iglesia.

LAS PINTURAS DEL CICLO DE LA VIDA DE SAN BUENAVENTURA

El 30 de diciembre de 1627, Herrera firmó un nuevo contrato con Fray Alonso Guerrero, Padre Procurador del Colegio, por el que se obligó "*de pintar al olio los seis cuadros en sus bastidores que oy estan fechos en la yglesia de dho colegio de la ystoria de san Buenaventura*"[23]. Según este documento Herrera debía comenzar estas pinturas a partir del 1 de enero de 1628, entregando un cuadro cada mes y medio y cobrando 900 reales por cada composición acabada. Sin embargo, por razones actualmente desconocidas, Herrera realizó sólo cuatro escenas de la vida de San Buenaventura. Gracias al documento firmado por el pintor sevillano, sabemos que Fray Alonso Guerrero podía trasladar el encargo a otro pintor en caso de que Herrera no cumpliera el plazo acordado. Al parecer esto fue lo que ocurrió. Por desgracia desconocemos las causas por las cuales el pintor de Llerena Francisco de Zurbarán fue requerido en 1629 para pintar otros cuatro cuadros del ciclo. Tampoco sabemos por qué el ciclo pasó de seis a ocho pinturas. Estos dos cambios respecto al contrato inicial han dado lugar a varias suposiciones por parte de los historiadores. El prestigio de Francisco de Herrera era considerable en estas fechas, pero estaba agobiado con otros encargos muy importantes. Por lo tanto en estos años de 1627-1628 Herrera se encontró enfrentado con demasiadas obligaciones que le valieron numerosos pleitos[24]. En todo caso, contando con muchos compromisos pero posiblemente con pocos ayudantes en su obrador[25], el pintor sevillano dejó sin acabar el ciclo de la vida de San Buenaventura.

Mientras que Herrera el Viejo se encontraba en plena producción, Zurbarán, su futuro rival profesional durante los siguientes años, empezaba a trabajar enormemente para las principales órdenes monásticas de Sevilla. En 1629 el extremeño fue invitado formalmente a avecindarse en esta ciudad con su familia y su obrador, acontecimiento casi increíble en estas fechas[26]. Este mismo año va a realizar cuatro episodios de la vida del *Doctor Seraficus*. Por los testimonios del Conde del Águila, de Ponz, de Matute y de Ceán Bermúdez sabemos que antes de 1810, en la nave de la iglesia había cuatro cuadros de Herrera en el lado del Evangelio y otros cuatro de Zurbarán en el lado de la Epístola[27]. Sabemos que los lienzos de la iglesia del Colegio San Buenaventura formaron parte de los 999 cuadros depositados en los Reales Alcázares por orden del rey José con vistas a la creación de un museo en Madrid. Los títulos de estas obras sustraídas en los conventos e iglesias aparecen en el inventario establecido en 1810 por Antonio de Aboza y José Miguel Alea, publicado por Gómez Imaz en 1896. Los cuadros de Herrera y uno de los del pintor extremeño se devolvieron a la iglesia en 1812 pero fueron vendidos a coleccionistas extranjeros a raíz de la desamortización, mientras que tres de los zurbaranes fueron llevados a Francia por el mariscal Soult[28].

[22] Para el estudio de las empresas y emblemas sigue siendo fundamental el libro de M. Praz, *Imágenes del Barroco*, Madrid, 1989 (primera edición Roma, 1939).
[23] El contrato fue publicado parcialmente por López Martínez 1928, p. 63.
[24] Véase "Grandes Obras-Grandes pleitos", en Martínez Ripoll 1978, pp. 28-32.
[25] *Ibíd.* pp. 127-128.
[26] Gestoso 1900, II, pp. 124-125.
[27] "*Los quadros [de Zurbarán] que están en el cuerpo de la iglesia al lado de la epístola, pues los del lado del evangelio son de Herrera el viejo, y todos representan pasages de la vida del santo titular.*"(Ceán [1800] 1965, VI, p. 48).
[28] En 1823 Soult intentó vender sin éxito dos de ellos al Museo del Louvre de París (Gotteri 1993, p. 48).

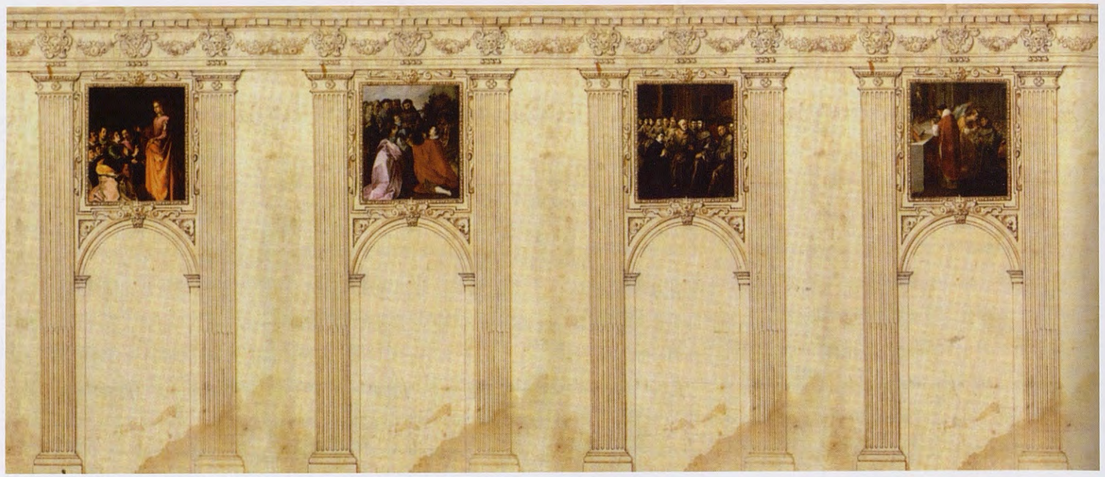


Fig. 3: Reconstrucción de la disposición de los lienzos de Herrera el Viejo en la nave del Evangelio, utilizando los dibujos preparatorios de las yeserías (lectura desde el crucero hacia los pies).

Varios autores han intentado la reconstrucción del conjunto desmembrado de la vida de San Buenaventura[29]. Los cuatro lienzos pintados por Herrera tratan de hechos históricos o legendarios ocurridos durante la infancia y la juventud del Doctor Seráfico. Dichos lienzos fueron insertados en los bastidores de yesería que fueron diseñados por Herrera (fig. 3). Los marcos en los tramos segundo, tercero y cuarto fueron afeitados, probablemente para sacar los lienzos, apreciándose esta circunstancia en la actualidad tanto en el muro del Evangelio como en el de la Epístola.[30] Cronológicamente la serie empieza con *La aparición de Santa Catalina de Alejandría a la familia de San Buenaventura* (234 x 192 cm). Esta pintura mal identificada estuvo en París en la colección de Louis-Philippe (1838-1848) y actualmente se conserva en la Bob Jones University de Greenville (EE.UU.) habiéndose expuesto en España por vez primera en 2005-06[31]. En segundo lugar *San Buenaventura niño curado por San Francisco* (234 x 218 cm) del Museo del Louvre precedía al *San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco* (229 x 218 cm) del Prado. La serie terminaba en el lado del Evangelio con *San Buenaventura recibe la comunión de manos de un ángel* (234 x 218 cm), también en las colecciones del Louvre. Estos tres últimos cuadros localizados en la Sala baja nº 2 del Alcázar (nos 78, 76 y 77 respectivamente), fueron comprados después de la desamortización por Julian Williams[32], vicecónsul de Inglaterra, para lord Clarendon y estuvieron después en la colección del Doctor Carvallo en el castillo francés de Villandry antes de entrar en sus actuales museos. La cronología de estos episodios es aceptada por todos los historiadores, pero José Fernández López coloca las obras empezando la serie en el tramo más ancho del crucero cercano al altar mayor, mientras Antonio Martínez Ripoll, Claudie Ressort y Véronique Gerard Powell proponen

Fig. 4: "*Le vray porttraict de S. Bonaventure estudiant a Paris*", cobre anónimo.

[29] Guinard 1946, pp. 249-273 fue el primero que intentó la reconstrucción del ciclo.
[30] Navarrete, en Delenda/Navarrete 2005-06, p. 109 (Agradecemos a Benito Navarrete por la cesión de las reconstrucciones).
[31] Delenda, cat. exp. Sevilla 2005-06, nº 5.
[32] Glendinning 1989, pp. 117-126.

Fig. 5: *Vera B. Bonaventurae effigies*, grabado anónimo, 1586.

Fig. 6: Francisco de Herrera el Viejo, *San Buenaventura recibe el hábito de San Francisco* (detalle). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 7: *S. Bonaventura Cardinalis*, en Paul Freher, *Theatrum virorum eruditione singulari clarorum*, Nuremberg, 1688.

un orden invertido que nos parece más probable, es decir, comenzando por la primera escena con Santa Catalina en la nave y acabando por la milagrosa comunión en el crucero[33].

Situadas en el muro derecho, las pinturas de Zurbarán tratan de los acontecimientos de la madurez y de la muerte del santo doctor franciscano. Para esta serie, todos los autores mencionados anteriormente colocan los lienzos en el mismo orden. En el tramo más ancho del crucero estuvo sin lugar a dudas la *Visita de Santo Tomás de Aquino a San Buenaventura* (226 x 256 cm), cuadro soberbio firmado y fechado en 1629 (I-9), que pasó en 1853 de la colección Soult al Kaiser Freidrich Museum de Berlín, donde fue destruido en 1945. *San Buenaventura y el ángel* (239 x 222 cm) figuró en la Galería española de Louis-Philippe y fue comprado en 1853 por la Gemäldegalerie de Dresde (I-10). En 1858 el Museo del Louvre compró a los descendientes del duque de Dalmacia los dos cuadros siguientes: *San Buenaventura en el concilio de Lyon* (I-11, 250 x 225 cm) y *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* (I-12, 245 x 220 cm). Los cuatro lienzos de Zurbarán figuraron en la misma Sala baja nº 2 del Alcázar sevillano (nos 65, 70, 69 y 64 respectivamente). En el inventario de Gómez Imaz las escenas pintadas por el extremeño fueron correctamente identificadas, pero cuando salieron de Sevilla después de la ocupación francesa, sus verdaderos temas fueron olvidados hasta principios del siglo XX. No podemos extrañarnos de la ignorancia de los historiadores del arte ante estas representaciones, que carecían completamente de antecedentes y que aún siguen siendo de una iconografía poco corriente. Lo que los franciscanos del siglo XVII conocían perfectamente resulta desconocido para el público moderno. San Buenaventura se suele representar con un rostro joven hasta en sus años maduros, con la probable intención de expresar la proverbial pureza angelical del santo. Los pintores también podían inspirarse en los prototipos iconográficos de los grabados que ilustraban diversas crónicas franciscanas[34]. En el museo de los capuchinos en Roma se conserva un "verdadero retrato" del *Doctor Seráfico* (fig. 4). Este pequeño cobre anónimo lleva una inscripción en francés antiguo: "*Le vray porttraict de S. Bonaventure estudiant a Paris*". El cuadro fue probablemente encargado por los frailes "Cordeliers" parisinos con motivo de la canonización del santo en 1482. No parece verosímil que los pintores españoles pudieran conocer esta pintura pero los franciscanos poseían seguramente algunos grabados que imprimieron a partir del retrato anónimo francés. En Venecia, Fray Pedro Ridolfi de Tossignano publicó en 1586 *Historiarum Seraphicae Religionis Libri III*, donde precisamente estaba reproducida esta *Vera B. Bonaventurae effigies* (fig. 5), que bien pudo servir de fuente a Herrera para representar los supuestos rasgos del santo (fig. 6). Esta misma imagen siguió sirviendo de prototipo hasta el siglo XIX. En 1688 Karl Joachim Freher editó el *Theatrum virorum eruditione singulari clarorum* de su tío, el erudito médico de Núremberg Paul Freher o Freherus, con el retrato grabado de *S. Bonaventura Cardinalis* (fig. 7) repitiendo la *vera effigies* de la estampa de 1586.

Recordemos brevemente la biografía del santo para poder apreciar los acontecimientos elegidos por los comitentes. Juan Fidanza nació hacia 1221 en Bagnoregio, cerca de Viterbo (Toscana) y fue curado en su niñez gracias a la intervención milagrosa de San Francisco, que le dio el apodo de "Buenaventura" (*¡o buona ventura!*). Herrera pinta esta escena de sencilla composición conservada

[33] Fernández López [1991] 2002, pp. 90-91, fig. 21; Martínez Ripoll 1976, pp. 75-89, lám. 10; Gerard Powell/Ressort 2002, pp. 180-181, fig. 81.
[34] Por ejemplo en el libro de Sedulius 1602, la figura 5 representa a San Buenaventura con traje de cardenal pero con rostro muy juvenil.

actualmente en el Museo del Louvre. La agradecida y piadosa madre encomendó al recién curado niño a la nueva orden franciscana, donde ingresó muy joven, según aparece en el cuadro del Prado. En todas las *Crónicas franciscanas*, y en los *Flos sanctorum* se alaban las virtudes de piedad, dulzura y humildad del joven franciscano, unidas a su inmensa sabiduría. El santo escrupuloso no se atrevía a comulgar, sintiéndose indigno de tal felicidad, pero durante una misa un ángel apareció y le dio milagrosamente la comunión. Este episodio es el tema del otro cuadro del Louvre y se puede leer también en todas las hagiografías del futuro *doctor seráfico*. Estos tres episodios de la infancia y de la juventud de San Buenaventura aparecen en una serie de pequeñas viñetas con otras escenas de su vida en un grabado de Adrian Collaert sobre composición de Peter de Jode[35]. En el centro de la estampa San Buenaventura lleva los atributos de cardenal sobre su hábito de la Orden. Este grabado, que publicamos en el catálogo de la exposición *Zurbarán* de 1987-1988, procura el repertorio más completo de escenas narrativas sobre la vida del *Doctor Seraficus*.

De más difícil interpretación es la *Aparición de Santa Catalina de Alejandría a la familia de San Buenaventura* de Greenville. El lienzo, actualmente conservado en Estados Unidos, reapareció alrededor de los años cincuenta del pasado siglo. Sin embargo, su hallazgo y la identificación del tema permanecieron desgraciadamente desconocidos para la crítica[36] hasta la publicación de la monografía de Martínez Ripoll, tantas veces citada aquí[37]. Ayudados por algunos franciscanos eruditos, hemos intentado en vano encontrar en la hagiografía antigua una fuente escrita para tal episodio[38]. El futuro santo franciscano comenzó su formación con los Frailes Menores de Bagnoregio, su ciudad natal, continuando sus brillantes estudios en la Universidad de París bajo la dirección de Fray Alejandro de Hales, padre de la escuela franciscana de teología. Él y su condiscípulo Tomás de Aquino se apreciaban y admiraban mutualmente. En 1243 San Buenaventura fue nombrado Maestro en Arte y enseñó a su vez teología en la Sorbona. Fue designado General de la Orden muy joven (¡35 años!) y debió enfrentarse a una difícil situación interna, con diferentes facciones de franciscanos que interpretaban la regla a su manera, desde los más rígidos hasta los que proponían su mitigación. Su actividad en este sentido, sobre todo en el Capítulo de Narbona, y su moderación en las exigencias de la Observancia permiten considerarlo como el segundo fundador de la Orden[39]. Fue nombrado cardenal en 1273 y murió al año siguiente durante el Concilio de Lyon a los 53 años. Aunque siempre tuvo fama de prestigioso teólogo, curiosamente San Buenaventura no fue verdaderamente reconocido hasta finales de la Edad Media, cuando el papa franciscano Sixto IV lo canonizó en 1482 por la bula *Suprema caelestis patria*. Sus numerosas obras fueron apreciadas por influyentes personalidades de la Reforma católica. San Pío V (1566-1572) recomendaba a la Orden franciscana la lectura de sus libros. Este papa dominico había confirmado el título de Doctor Angélico a Santo Tomás de Aquino, considerándolo como el más destacado teólogo de los Frailes Predicadores. Sixto V, franciscano, proclamó también a San Buenaventura "Doctor seráfico" y mayor teólogo de los Frailes Menores[40]. El famoso cardenal Roberto Bellarmino (1552-1621) admiraba mucho al santo franciscano "amado por Dios y por los hombres".

[35] Esta gran estampa figura en el libro de Sedulius, 1614, fig. 7.

[36] Agradecemos muy especialmente a Pierre Moracchini, investigador de las Bibliotecas Franciscanas de París que ha buscado en vano el origen de este tema, consultando también a sus homólogos romanos.

[37] Martínez Ripoll 1976, pp. 75-79, 163-164, lám. 15 y Martínez Ripoll 1978, pp. 150-151, nº P. 44, figs 36-37.

[38] Aunque este nuevo cuadro del ciclo bonaventuriano fue comprado en 1961 por el museo americano, lamentablemente no aparece en el importante estudio de Francesco Petrangeli Papini, *S. Bonaventura*, I, *Il dottore serafico nelle raffigurazioni degli artisti*, Roma, 1974.

[39] Schenone 1992, I, p. 201.

[40] Las obras completas de San Buenaventura en latín, *Opera Omnia*, fueron entonces imprimidas, contando con ocho volúmenes, Roma, 1588.

Ante el incumplimiento del compromiso de Francisco de Herrera el Viejo de efectuar el ciclo completo de la vida de San Buenaventura, los franciscanos se dirigieron a Francisco de Zurbarán, nueva estrella de la pintura monacal recién llegada a Sevilla. Como hemos dicho, no se ha encontrado ninguna huella documental para explicar este cambio en los planes iniciales. Sin embargo los historiadores han dado dos razones verosímiles para este abandono por parte de Herrera. Hemos aludido a sus otros encargos en esos mismos años; por otra parte el sevillano no contaba con un taller importante y concretamente no podía llevar a cabo sus compromisos en las fechas indicadas en el contrato del 30 de diciembre de 1627.

En 1629, fecha del primer cuadro de Zurbarán para la iglesia del Colegio San Buenaventura, el joven extremeño se instalaba definitivamente en Sevilla con su familia y su obrador. En 1626, por las veintiuna pinturas del monasterio dominico San Pablo el Real, su primer encargo en Sevilla, Zurbarán acepta una remuneración modestísima de menos de 200 reales por "historia".[41] Esta concesión económica y sobre todo la personalísima manera en que el joven artista captó las necesidades espirituales de sus patrocinadores dominicos le valió en 1628 otro considerable contrato de la Casa Grande de la Merced de Sevilla. Entre 1626 y 1628 Zurbarán subió mucho sus precios, ya que los mercedarios calzados debían pagarle casi cuatro veces más, o sea 750 reales por cada escena de la vida de su fundador San Pedro Nolasco[42]. Mientras estaría pintando para la Merced, Zurbarán recibió el importante encargo de los franciscanos de la Casa Grande de San Francisco. El pintor tenía entonces treinta años y su cotización crecía en la ciudad hispalense tras el éxito de sus dos primeras realizaciones de ciclos monásticos. Entre las cualidades relevantes del pintor de Fuente de Cantos destacaba su excepcional capacidad para intuir aquello que sus clientes religiosos deseaban ver. Asistido por un obrador eficaz con sus aprendices y oficiales extremeños[43], Zurbarán podría completar sin problema la serie de pinturas de la vida de San Buenaventura e imponerse entonces como el mejor intérprete de la Reforma católica en Andalucía en la década de los treinta.

En la pared derecha, del lado de la Epístola, los cuadros de Zurbarán representan cuatro episodios de la madurez y la muerte del santo franciscano. No creemos que esta separación de los temas sea una casualidad inexplicable: las dos series narrativas correspondían a las dos únicas "lecciones" dedicadas a San Buenaventura en el Breviario Romano reformado en el Concilio de Trento[44]. El cardenal Francisco Quiñónez, famoso General español de la Orden franciscana, asistido por varios teólogos también españoles, publicó en Roma en el año 1536 un breviario reformado. En el prefacio Quiñónez explica sus intenciones: los clérigos deben a la vez rezar y educar. Por este motivo tienen que leer cotidianamente no sólo las Sagradas Escrituras, sino también la historia eclesiástica y las vidas de los santos, pero sin recurrir a los episodios legendarios de la Leyenda Dorada. Por su excesiva severidad hacia las hagiografías de varios santos muy populares, el breviario de Quiñónez fue reemplazado por el de San Pío V en 1568 y el de Sixto V en 1588. En este último, se añadió el título de Doctor de la Iglesia a San Buenaventura[45]. Insistimos sobre estas diversas publicaciones porque permiten entender la importancia del Breviario Romano para los ciclos de las vidas de los santos pintados durante la Reforma católica.

[41] Véase Ciclo I.

[42] Véase Ciclo III.

[43] Cuando se traslada a Sevilla, cuatro "criados", es decir oficiales residen en su casa: Diego Naranjo, Antonio Flamenco, Alonso Ramírez y Francisco (Montoto y Seda 1921, pp. 400-404; Caturla/Delenda 1994, doc. 59, p. 296).

[44] Delenda 1988$_3$, pp. 117-126.

[45] Mons. P. Batifol, *Histoire du Bréviaire Romain,* 1893, pp. 214-261.

La segunda lección del Breviario, leída el 14 de julio en la fiesta solemne de San Buenaventura, trata precisamente de la madurez y la muerte del santo teólogo, subrayando la inspiración divina que presidió toda su vida[46]. Desde el altar mayor de la iglesia, siguiendo el lado de la Epístola, aparecería primero en el crucero (fig. 8)[47] *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino ante el Crucifijo* (fig. 9), *San Buenaventura en oración* (lám. I y fig. 10), luego *San Buenaventura en el Concilio de Lyon* (fig. 11), y por fin la *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* (fig. 12). Los admirables lienzos de Zurbarán para la iglesia franciscana pueden figurar entre los cuadros de composición más importantes de la pintura del siglo XVII. Estos graves episodios, bastante más complicados que los que pinta para la Merced, brindan al artista una excelente oportunidad para demostrar su potencia figurativa y la fuerza de su dibujo junto a su eminente talento de colorista. Dado que está firmado y fechado y resulta un poco más ancho que los demás cuadros de la serie, se supone que *La visita de Santo Tomás de Aquino a San Buenaventura* fue pintada primero y su emplazamiento sería el tramo del crucero, también más amplio, justo enfrente de la *Aparición de Santa Catalina a la familia de San Buenaventura* de Herrera.

El aprecio por las imágenes como soporte de la actividad espiritual fue utilizado sistemáticamente por los jesuitas desde la fundación de su Orden a mediados del siglo XVI[48]. El documento incluido en los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, conocido como "Reglas para sentir con la Iglesia", alaba y venera dichas imágenes de acuerdo con lo que representan[49]. Los grabados de las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* del Padre Jerónimo Nadal (1593) fueron a menudo empleados por Zurbarán, así como por numerosos artistas del siglo XVII. Otras fuentes muy empleadas fueron las abundantes vidas de santos ilustradas y publicadas después del Concilio de Trento a finales del siglo XVI y a principios del siglo XVII. Encargados por las congregaciones o las órdenes religiosas para venerar a sus fundadores y a sus "glorias", estos libros con numerosos grabados circularon mucho por los países católicos de Europa. A la hora de componer escenas específicas sin precedentes iconográficos, como en el caso de la vida de San Buenaventura, el pintor extremeño se inspiraría en numerosas estampas y grabados de este tipo, que convertiría en pinturas totalmente personales e inconfundibles.

[46] "*Multa ópera doctíssime conscripcit, in primis Commentária in cuatuor libros sententiárum. Obiit Lugdúni, duránte concílio, actatis suae quinquagésimo tértio, et a Xysto quarto inter Sanctos relátus est. Xystus vero quintus Doctóris Seráphici nómine eum insignivit*" (*Proprium Sanctorum*, 14 de julio).

[47] Agradecemos a Benito Navarrete el permiso para reproducir las reconstrucciones (figs. 3 y 8) a partir del diseño de Herrera el Viejo de las yeserías de la iglesia (Navarrete, 2005-06, fig. 91).

[48] Véase el catálogo de la exposición *Baroque. Vision jésuite*, Caen, Musée des Beaux-Arts, julio-octubre de 2003.

[49] Navas Gutiérrez, "Estudio preliminar", en P.-P. Rubens-J.-B. Barbé, *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes,* Granada, [1609] 1993, p. XLV.

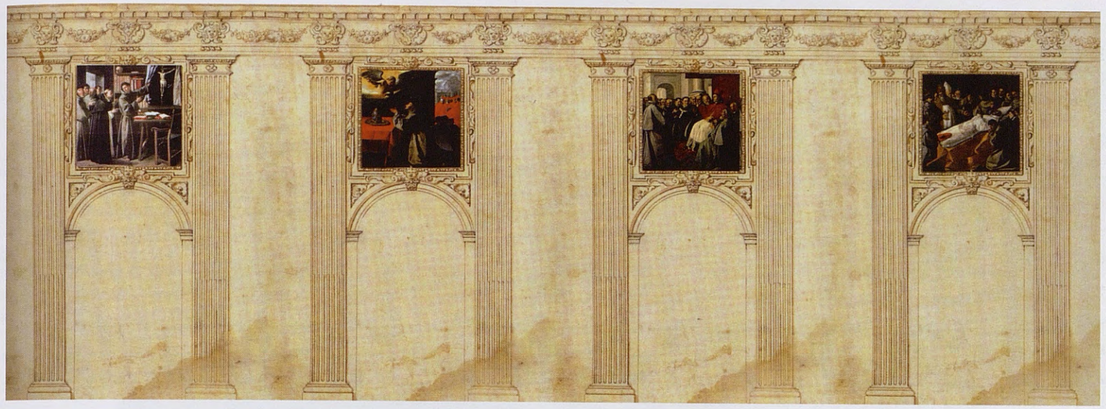


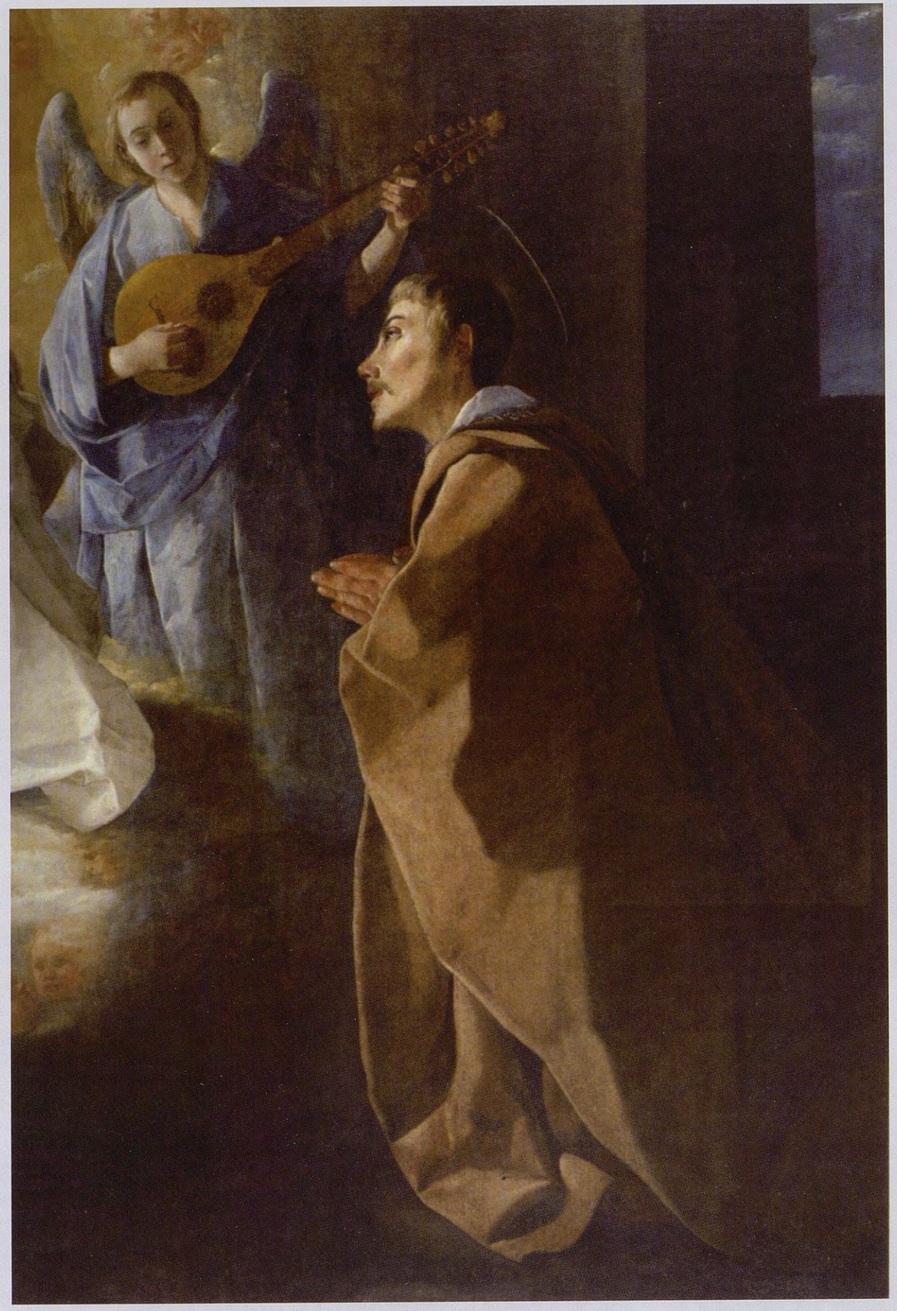
Fig. 8: Reconstrucción de la disposición de los lienzos de Zurbarán en la nave de la Epístola, utilizando los dibujos preparatorios de las yeserías (lectura desde el crucero hacia los pies).

Fig. 9: *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino ante el crucifijo* (I-11, 226 x 256). Antiguamente Berlín, Kaiser Friedrich Museum (destruido en 1945).

Fig. 10: *San Buenaventura en oración* (I-10, 239 x 222). Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fig. 11: *San Buenaventura en el Concilio de Lyon* (I-12, 240 x 220). París, Musée du Louvre.

Fig. 12: *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* (I-13, 245 x 220). París, Musée du Louvre.



Lám. I (detalle): *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* (ver fig. 8). Colección privada.

CICLO III

CASA GRANDE DE LA MERCED CALZADA, SEVILLA (1628-1634)

LA ORDEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED

Sobre la fecha de fundación de la Orden de la Merced, cuyo nombre exacto fue *Orden de la Virgen María de la Merced de la Redención de Cautivos*, existen varias opiniones. Fue fundada por Pedro Nolasco con el apoyo de su confesor, el dominico Fray Raimundo de Peñafort, bajo la protección del rey Jaime I de Aragón. Según las antiguas crónicas, dicha fundación tuvo lugar en 1218. Sin embargo en esta fecha Jaime I (1208-1276) sólo tenía diez años, mientras que Fray Raimundo de Peñafort todavía no había ingresado en la Orden de los Frailes Predicadores. Conforme a los estudios más objetivos se admite actualmente la fecha de 1223 para la fundación de la nueva orden[1].

En aquel tiempo, los primeros años del siglo XIII, los musulmanes saqueaban las costas mediterráneas y llevaban a los cristianos como esclavos a África. La condición de estas víctimas era horrenda y muchos perdían la fe. De condición noble, o por lo menos perteneciente a la burguesía acomodada (no están muy de acuerdo los historiadores), Pedro Nolasco se unió en Barcelona a un grupo de caballeros dispuestos a poner en común sus bienes y organizar expediciones para negociar redenciones de esclavos. Cuando se agotó el dinero, Pedro Nolasco entró en una etapa de reflexión y oración profunda. Una noche (según la tradición mercedaria fue el 2 de agosto de 1218) la Virgen se les apareció a los futuros santos Pedro Nolasco y Raimundo de Peñafort, así como al rey Jaime I de Aragón, y les comunicó su deseo de fundar una orden dedicada a la liberación de cautivos de los berberiscos. Los citados caballeros se convirtieron en los primeros monjes de esta nueva orden y establecieron su cuartel en el Convento de Santa Eulalia de Barcelona, erigido en 1232. Los frailes llevaban hábito, escapulario y esclavina de color blanco. En lo que se refiere a la estrecha relación de la Orden de la Merced con Barcelona, quedó evidentemente reforzada con el escudo heráldico de forma española, cortado, que llevaban los religiosos y los laicos en el pecho sobre su hábito. En el cuartel superior la cruz de la catedral de Barcelona, blanca sobre campo de oro, y en el inferior, las cuatro barras de gules de la corona de Aragón, también sobre campo de oro (fig. 1).

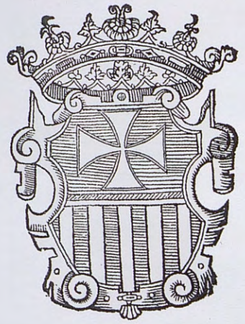


Fig. 1: Escudo de la Merced.

Los religiosos siguieron la regla elaborada por San Raimundo de Peñafort. San Pedro Nolasco fue nombrado primer superior, adoptando el título de General e instituyendo el oficio de Redentor, nombre dado a los monjes enviados a las tierras de los musulmanes para tratar el rescate de los presos. Además de los clásicos tres votos de la vida religiosa (pobreza, castidad y obediencia), San Pedro Nolasco instituyó un cuarto voto que distinguió a la nueva comunidad, en virtud del cual cada mercedario profesaba

[1] Véase Dossat 1978, pp. 374-375.

quedarse en lugar de algún cautivo que estuviese en peligro de perder la fe, cuando el dinero no alcanzara para pagar su redención.

El desarrollo de la Orden de la Merced fue inmediato y se extendió por Europa, sobre todo por España y Portugal. A medida que los moros reculaban se fueron creando nuevos monasterios. El superior de cada casa se llamaba Comendador. En el siglo XIV unas discordias entre los frailes mercedarios y los miembros laicos llevaron a la supresión de estos últimos, transformando la Orden en instituto clerical. Se fue consolidando con el paso del tiempo y llegó a su máximo desarrollo en los siglos XVI y XVII. Cristóbal Colón llevó a algunos miembros de la Orden de la Merced a América donde se extendió con rapidez y se fundó una gran cantidad de conventos.

EL CONVENTO DE LA CASA GRANDE DE LA MERCED EN SEVILLA

Según la tradición, el primer Convento de Nuestra Señora de la Merced fue fundado en Sevilla por el propio San Pedro Nolasco, en los primeros años tras la toma de Sevilla, el 23 de noviembre de 1248. El rey Fernando III impuso a los musulmanes una capitulación sin condiciones, razón por la cual los conquistadores cristianos se encontraron con una gran ciudad casi intacta; las mezquitas y sinagogas se convirtieron en iglesias parroquiales mientras que el Rey Santo otorgaba grandes espacios para sus conventos a las principales órdenes religiosas. Una primera congregación mercedaria se fundó en la ciudad en 1249 a orillas del Guadalquivir. En 1251 se trasladó a su emplazamiento definitivo el primer convento sevillano, llamado en sus comienzos de Santa Olalla (Eulalia) por analogía con la primera casa de Nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos fundado en Barcelona[2].

A finales del siglo XVI, el crecimiento de la Orden de la Merced hacía indispensable la ampliación del antiguo complejo monacal, construido en tiempos fernandinos. Por otra parte, los mercedarios querían afirmar su prestigio, en competencia con las otras órdenes importantes, y reformar sus monasterios con esplendor en el ámbito de los ideales postridentinos. En 1602 se decidió la transformación del convento medieval, ocupando el Generalato mercedario el Maestro Fray Alonso de Monroy, natural de Sevilla. Los edificios antiguos fueron derrumbados en 1602 y en 1603 se iniciaron las obras de reconstrucción del nuevo monasterio conforme a los planos del arquitecto sevillano Juan de Oviedo y de la Bandera, Maestro Mayor de Obras de la ciudad[3]. El actual Museo de Bellas Artes de Sevilla ocupa desde 1841 el antiguo Convento Casa Grande de la Merced Calzada. El edificio que hoy podemos admirar, fruto de una importante intervención en la primera mitad del siglo XIX (desaparición del noviciado y apertura de la actual Plaza del Museo), consiste básicamente en la ordenación del com-

Fig. 2: Cúpula de la escalera imperial.

[2] Arana [1789] 1978, p. 42.
[3] López Martínez 1943, p. 40.

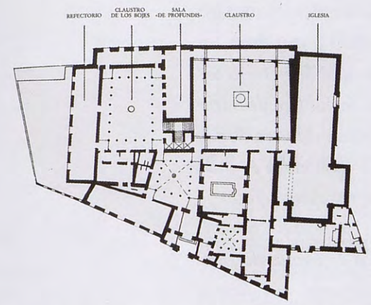


Fig. 3: Planta actual del Museo de Bellas Artes de Sevilla, antiguo Convento de la Merced Calzada.

Fig. 4: Claustro pequeño o Claustro de los Bojes.

Fig. 5: Claustro pequeño o Claustro de los Bojes.

plejo monacal de principios del siglo XVII, en torno a tres patios de diferentes tamaños, patios a su vez vertebrados por una doble escalera imperial que daba acceso a los primeros patios (fig. 2). La iglesia conventual estaba terminada en 1612, pero las obras debieron prolongarse durante varios años. El Claustro Grande será renovado en 1724 por Leonardo de Figueroa.

En 1835 se estableció un plano aproximado[4] gracias al cual podemos situar las diferentes partes del edificio original (fig. 3), antes de la demolición del noviciado para instalar el museo. También conocemos la ordenación y la perfecta armonía arquitectónica del monasterio en el siglo XVII gracias a las descripciones de Fray Juan Guerrero[5]. Durante las reformas del siglo XVII, la decoración interior de las numerosas dependencias conventuales fue confiada a los mejores artistas sevillanos[6]. Las descripciones de Fray Juan Guerrero y la *Memoria* redactada en 1730 por Fray Pedro Vázquez[7] dieron a conocer la belleza del conjunto monástico en tiempos de Zurbarán, así como su increíble riqueza en obras de arte.

Francisco de Zurbarán intervino en casi todas las dependencias del monasterio. En 1628 firma y fecha un emocionante *San Serapio* (I-8) para los mercedarios y recibe ese mismo año el encargo de veintidós cuadros de gran tamaño para el Claustro de los Bojes, como veremos ahora. Quizás porque no habría llegado a terminar tan enorme contrato, el pintor realizó en compensación importantes obras para la Sala *De Profundis*, y sobre todo para la biblioteca del convento.

EL CLAUSTRO DE LOS BOJES

El Claustro de los Bojes del Convento Casa Grande de la Merced Calzada de Sevilla se conoce también por los nombres de "segundo claustro", "claustro chico" o "claustro del Refectorio". El conjunto de pinturas que para él realizaron Zurbarán y sus oficiales ha sido estudiado por los investigadores repetidas veces[8] y sin embargo no están todavía elucidados del todo los problemas que plantea.

Por contrato fechado el 29 de agosto de 1628, Zurbarán se comprometió con el Padre Comendador del Convento Casa Grande de la Merced Calzada, Fray Juan de Herrera, a concluir antes de finales de agosto de 1629, por la suma de 1.500 ducados (16.500 reales), la decoración del segundo claustro o claustro pequeño de dicho convento, que había construido entre 1602 y 1612 el arquitecto y escultor Juan de Oviedo (figs. 4 y 5). Según relató Lázaro Díaz del Valle hacia 1656-1659, Alonso Cano había rechazado en 1624

[4] En Pérez Escolano 1982, lám. I.
[5] *Ibíd.*, pp. 545-558.
[6] Véase Fernández López [1991] 2002, pp. 242-264.
[7] Véase *infra*, pp. 81-82.
[8] Guinard 1947; Ressort 1988; Fernández Rojas 2000. El estudio más en profundidad se puede leer en la reedición de la tesis doctoral de Fernández López [1991] 2002, pp. 264-281.

el encargo de los lienzos de este claustro[9]. Los términos del contrato subrayan la sumisión del artista a los deseos de su comitente: "*francisco de Zurbaran çalasar pintor de ymagineria uzo de llerena rresidente en esta ciudad de seuilla otorgo questoy conbenido y consertado con el padre maestro fray juan de herrera comendador del conbento grande de la merced desta ciudad de seuilla en tal manera que me obligo de hacer veynte e dos quadros de pintura de la ystoria de sant pedro de nolasco para bestir el segundo claustro donde esta el rrefitorio del dho conbento que tengan dos baras de alto y dos y media de ancho poniendo en cada uno las figuras e demas cossas quel padre comendador me ordenare sean pocas o muchas para cuyo efecto yo e las demas gente que fuere nessesario bendremos a esta ciudad por el mes de setiembre deste año e comensare a hacer la dha obra e no alzare la mano della hasta la auer acabado que sera a fin de agosto de 1629 dandome el conbento a mi y a mis oficiales y demas gente que entendiere en ello todo el tienpo que dure la obra de comer e beber e casa e cama e todas las cosas nessesarias para la dha pintura como son liensos colores aceyte y demas porque yo solo e de poner mis manos*". En el mismo día y ante el mismo escribano figura una nueva escritura de declaración del otorgante que dice que "*no obstante que se puso precio de dos mil ducados la verdad es que se concerto en 1500 y esto soio se me ha de pagar, y si se puso 2000 fué a instancias mias*"[10]. Como en el caso de los dominicos de San Pablo el Real, el joven artista se sometía al severo control del padre prior. Sin embargo, la cantidad de dinero cobrada por este nuevo encargo sevillano resulta casi cuatro veces superior a la del convento dominicano (Ciclo I), por lo que vemos que la fama de Zurbarán como pintor monástico ya se estaba notando en la capital andaluza.

Prueba de ello fue que el célebre *Cristo crucificado* de San Pablo (I-7) y la serie de la Merced Calzada de Sevilla dieron a conocer el gran talento del joven extremeño. Cuando el 27 de julio de 1629 el Cabildo municipal hispalense solicitó al artista que se estableciera en la capital andaluza, la petición del Caballero Veinticuatro D. Rodrigo Suárez alude concretamente a las pinturas del claustro mercedario: "*Dixo Rodrigo Suarez que hace saber a la sivdad como el combento de la Merced atraido de la billa de llerena a franc^o surbaran Pintor para que haga los cuadros q^e se an de poner en el clavstro nuebo que agora se ha hecho y que de los q^e a acabado y de la Pintura del Xpo q^e esta en la sacristia de San Pablo se puede hacer juicio de que es consumado artifice destas obras.*" [11] De este modo se entiende por qué el contrato con el provincial Fray Juan de Herrera resultó importantísimo para el artista, permitiéndole abandonar definitivamente Llerena para establecerse en Sevilla, aunque dicho encargo no se cumplió al pie de la letra. En efecto, si algunos cuadros se entregaron a tiempo, la *Aparición del Apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco* (fig. 9), firmado y fechado en 1629 (Madrid, Museo del Prado), y la *Rendición de Sevilla* (fig. 11), igualmente firmado y fechado en 1629 (Gran Bretaña, colección The Duke of Westminster)[12], sin embargo la *Descubrimiento de la Virgen del Puig* (fig. 10), firmado y fechado en 1630 (Cincinnati Art Museum), fue realizado después del plazo fijado. Por otro lado lo más probable es que, de las veintidós pinturas contratadas, algunas no fueran ejecutadas.

Recientemente el padre mercedario Luis Vázquez publicó una *Memoria de la Pintura y Escultura de este Real Convento Casa Grande de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Rendición de Cautivos, de la Ciudad de Sevilla*, redactada en 1730 por Fray Pedro Vázquez, "*muy cuidadoso e inteligente en*

[9] Díaz del Valle 1933, p. 388.
[10] López Martínez 1932, p. 221; Caturla/Delenda 1994, doc. 55, pp. 294-295.
[11] Gestoso 1900, II, pp. 124-125; Caturla/Delenda 1994, doc. 56, p. 295.
[12] La reciente restauración del cuadro del duque de Westminster ha revelado la fecha de 1629, antiguamente leída "1634".

Pintura"[13]. Como había hecho profesión en el Convento de la Merced de Sevilla en 1679, Fray Pedro Vázquez tendría entonces una edad avanzada. Su testimonio, dado a conocer en 1922 por Sánchez Cantón gracias a una copia de la *Memoria* de 1732 (Biblioteca Colombina de Sevilla)[14], resulta imprescindible para imaginar el admirable patrimonio artístico mercedario en la Sevilla del siglo XVII, ya que conoció el tesoro artístico de la Casa Grande cuando poseía un buen caudal de obras maestras de los mejores artistas del siglo XVII y de épocas anteriores.

En 1724 Palomino citó la serie de Zurbarán para el claustro del refectorio de la Merced Calzada[15]. Desgraciadamente este primer testimonio no ofrece ninguna información sobre el número de pinturas. Tampoco la encontramos en la *Memoria* de 1730: "*Los óvalos de los ángulos –que son ocho medio cuerpos de los Patriarcas de las Religiones– son de mano de Francisco de Zurbarán. Y los cuadros grandes de la vida de nuestro santísimo Patriarca del mismo* [Zurbarán] *excepto el primer cuadro, que fue necesario mudarlo en la historia y otros cuadros, que son La Entrega de nuestra Imagen María Santísima por San Fernando a Nuestro Padre, el de la Barca, el del Sepulcro de San Ramón y el Milagro del coro, que son de Francisco de la Reina, condiscípulo que fue de Zurbarán*"[16]. En 1780 Ponz vio só1o quince cuadros en el Claustro de los Bojes[17], los mismos que también cita Arana de Valflora en 1789: "*En el claustro chico hai 15 quadros hechos por Zurbarán, y Francisco de Reyna, pero muchos retocados por Profesores de mui distante inteligencia*"[18].

Sin embargo Ceán Bermúdez en 1800[19] y Matute[20] en las mismas fechas mencionan únicamente doce lienzos. Todos estos historiadores observaron una gran participación del obrador del maestro en estas obras. Por otra parte, en 1844 González de León cuenta un proceso incoado por los padres dominicos a los mercedarios en relación con tres cuadros. En ellos el cofundador de la Orden de la Merced, San Raimundo de Peñafort, aparecía vestido con el hábito de los clérigos regulares en lugar de con el de la orden dominicana. Los mercedarios perdieron el pleito y al parecer prefirieron esconder los tres lienzos antes que hacer que los modificaran[21].

Antes de 1998, año en que se celebró el IV centenario del nacimiento de Zurbarán, sólo habían sido localizadas diez obras correspondientes a los criterios de esta serie que se dispersó en los primerísimos años del siglo XIX. El 8 de febrero de 1810, Frédéric Quillet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso, informa al marqués de Almenara, ministro del Interior, de que la "La Merced lo ha vendido todo"[22]. Cinco de esas diez obras son indiscutiblemente de la mano del pintor extremeño: las tres pinturas ya citadas, a las que hay que añadir la *Visión de San Pedro Nolasco* del Prado (fig. 12) y la *Salida de San Pedro Nolasco para Barcelona*, del Museo Franz Mayer de México (fig. 7), realizada con participación del taller. Los cuatro lienzos conservados en la catedral de Sevilla (*Virgen del coro* (fig. 13), *Milagro de la barca* (fig. 14), *San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (fig. 15), y *Muerte de San Pedro Nolasco* (fig. 16) fueron atribuidos antiguamente a un casi desconocido Francisco Reyna o

[13] Vázquez 1998, pp. 191-208 (p. 194).
[14] Sánchez Cantón 1922, pp. 209-216. Existen otras copias (L. Vázquez, *ibíd.*).
[15] Palomino [1724] 1988, pp. 274-275.
[16] Vázquez, *op. cit.*, p. 199.
[17] Ponz [1780] 1972, IX, pp. 106-107.
[18] Arana [1789], 1978, p. 42.
[19] Ceán [1800] 1965, VI, p. 49.
[20] Matute 1887, III, p. 376.
[21] González de León [1844] 1973, II, p. 370.
[22] Saltillo 1933, p. 16.

Reina[23], y son obra del obrador del maestro, posiblemente pintados por Zambrano, como veremos. El *Nacimiento de San Pedro Nolasco* del Museo de Bellas Artes de Burdeos (fig. 6), de autor desconocido, sustituiría sin duda al primer cuadro de Zurbarán, que tuvo que ser cambiado[24]. En 1998 pudimos localizar en una colección privada una bella *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* (fig. 8), perteneciente al mismo ciclo y también destinada al Claustro de Bojes del Convento de la Merced Calzada de Sevilla[25].

Fig. 6: Seguidor anónimo de Zurbarán, *Milagro de las abejas* (II-241, 166 x 212). Burdeos, Musée des Beaux-Arts.

LA VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO

Son escasas y muy discutidas las noticias acerca del nacimiento y de la juventud de San Pedro Nolasco, pero sí es seguro que fue el fundador de los mercedarios. Para algunos historiadores era un noble de origen francés nacido en la población de Mas-Saintes-Puelles, pueblo situado entre Carcasona y Toulouse. Las más actualizadas investigaciones informan de que habría nacido en un lugar próximo a Barcelona en una familia de comerciantes acomodados. Tampoco se ha podido determinar la fecha de su nacimiento con exactitud; lo más probable es que tuviera lugar entre 1180 y 1182[26].

Fundó la Orden de la Merced en Barcelona probablemente en 1223, como hemos dicho, y ayudó al rey Jaime I de Aragón a conquistar para los cristianos la ciudad de Valencia. Cada vez que Jaime I el Conquistador obtenía algún triunfo, lo atribuía a las oraciones de San Pedro Nolasco. Este santo hizo viajes por muchos sitios donde los mahometanos tenían prisioneros cristianos, para conseguir su libertad. Viajó hasta Argelia, que era un reino dominado por los musulmanes. Allí lo hicieron prisionero pero logró conseguir de nuevo la libertad. Murió en 1258.

San Pedro Nolasco, como fundador de la Orden de Nuestra Señora de la Merced para la Redención de los Cautivos, fue canonizado el 30 de septiembre de 1628 "por vía de culto inmemorial" durante el pontificado del papa Urbano VIII, tras setenta días de un proceso complicado y azaroso cuya instrucción habría durado dos años. Dos ilustres mercedarios fueron los Procuradores Fray Luis de Aparicio, para los Padres Calzados, y Fray Diego de San Ramón, para los Descalzos. Urbano VIII reconoció la santidad oficial del fundador de la Merced y el 11 de octubre de 1628 expidió la bula cuya copia llegó a España a finales del mismo año. En Madrid, los Mercedarios Descalzos festejaron el acontecimiento en torno al 29 de enero de 1629, mientras que *Las Fiestas solemnes y grandiosas de San Pedro Nolasco*, publicadas por Fray Alonso Remón en 1630, relatan las aparatosas solemnidades públicas con motivo de la canonización, organizadas por los Mercedarios Calzados del 21 al 30 de abril del mismo año. Los festejos se celebraron también en Sevilla con brillantez en mayo de 1629[27]. Suponemos que en esta fecha ya estarían colocados algunos de los cuadros de Zurbarán en el segundo claustro del Convento de los Mercedarios.

[23] Por vez primera en la *Memoria* de 1730, publicada por L. Vázquez en 1998, p. 199.
[24] *Ibíd.*, 1998, p. 199.
[25] Delenda 1998$_1$, pp. 12, 17, fig. 12 y 2001, pp. 12-17, fig. 13.
[26] Véase P. Faustino Gazulla, *La Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Valencia, 1985, p. 233.
[27] Morales Padrón 1981, p. 63.

En la biblioteca de la Universidad de Sevilla se conserva un *Sumario de la Causa* que contiene varios documentos reunidos para el proceso de canonización, en forma de nueve cuadernillos manuscritos cosidos cuyo título completo es *Memoriales sobre la santidad, oficio y vida de N.P.*[28]. De capital importancia ha resultado el octavo cuadernillo para la iconografía del santo fundador, escasamente representado antes de 1628. Dicho manuscrito describe en efecto una vida de San Pedro Nolasco explicada en veinticinco estampas grabadas, pero desgraciadamente en la actualidad las ilustraciones ya no están junto con el texto redactado en latín y en italiano. Siete de ellas han aparecido en la Biblioteca Nacional de Madrid. En manos particulares se hallan cuatro estampas, algo más pequeñas y de calidad inferior, al parecer calcadas sobre la primera serie, con leyendas traducidas del latín al castellano. Los dibujos para ese conjunto fueron facilitados, entre 1622 y 1623 por el pintor Jusepe Martínez, que a la sazón residía en Roma, y varios artistas ejecutaron los grabados (Johan Fiedrich Greuter, Matthaus Greuter padre y Lucas Ciamberlano).

El hallazgo de dicha documentación por el Padre José María Delgado Varela ha sido el punto de partida para la memoria de licenciatura de María Elena Manrique Ara sobre el proceso completo de elaboración de la *Vida de San Pedro Nolasco*. En sus investigaciones sobre la estancia en Roma del pintor aragonés, María Elena Manrique no logró encontrar el opúsculo original de dicha *Vida* ilustrada, que sin embargo se volvió a publicar a mediados del siglo XVIII. Los grabados de la Biblioteca Nacional de Madrid pertenecen a esta segunda tirada[29]. Una vez cumplidos los trámites de su canonización, la vida de San Pedro Nolasco impresa en estampas en 1627 se convirtió en un magnífico testimonio para reforzar los *Memoriales* de la causa. Tras haber cumplido su función como una prueba más en la sumaria del proceso, quedó al parecer olvidada. Sólo así se puede explicar que no se hayan conservado ejemplares de la misma.

La investigadora también incluyó en su tesis doctoral un estudio detallado de la interpretación iconográfica e iconológica de las estampas, que tienen muchas afinidades con el complejo mundo de los emblemas. Los frailes del siglo XVII eran cultos humanistas y sabían claramente que lo "Bello", lo "Veradero" y lo "Bueno" eran atributos divinos. Los sabios grabados de la vida del fundador procuraban asimilar la figura del santo a los ejemplos de los "justos" de la Biblia, querían demostrar también que toda su vida era un modelo de virtudes cristianas y por fin ofrecían una historia de salvación fácil de imitar[30].

Sabemos que estas "estampas modernas", finalizadas el año anterior a la canonización del fundador de la Orden de la Merced, fueron utilizadas en el proceso de la causa, puesto que figuran en los *Memoriales*[31]. Los episodios de la vida de San Pedro Nolasco estaban representados en el mismo orden cronológico que usaron sus biógrafos. Las fuentes literarias proceden de los antiguos historiadores de la Orden que escribieron su biografía en latín: Gaver (1445)[32], Zumel (1588)[33] o Vargas (1619)[34]. No obstante, las mejores y más utilizadas descripciones se pueden leer en castellano en la fundamental *Historia de la Orden de N. S. de la Merced* del padre mercedario Fray Alonso Remón[35]. Fray Juan de Herrera, que velaba por

[28] Delgado 1956, pp. 265-295.
[29] Véase Manrique 1997, pp. 711-712.
[30] Véase Manrique 2000, p. 128.
[31] Véase Delgado, *op. cit.*
[32] Nadal Gaver, *Speculum fratum Ordinis B.M.V. de Mercede redemptionis captivorum*, 1445, editado en Valladolid en 1533.
[33] Francisco Zumel, *De Vitis Patrum et Magistrorum generalium, Ordinis redemptorum B.M.V. de Mercede*, in *Regula et Constitutiones Fratrum...*, Salamanca, 1588.
[34] Bernardo de Vargas, *Chronica sacri et militaris Ordinis B.M. de Mercede redemptionis captivorum*, I, Palermo, 1619.
[35] 2 vols., Madrid 1618 y 1633.

el cumplimiento del encargo, proporcionaría a Zurbarán la serie de grabados para realizar algunas de las pinturas encargadas, aún sin antecedentes iconográficos. En el cuadernillo de la Universidad de Sevilla, desgraciadamente sin estampas, quedan las dos inscripciones latinas que, asimismo, figuran en las imágenes conservadas. La primera, escrita en mayúsculas en una tarjeta en la parte superior de la estampa, es una corta sentencia relativa al tema tomada de las sagradas escrituras. La otra, en minúsculas, forma la leyenda de cada escena, indicando su fuente literaria con el título "S. Petrus Nolasco Fund".

El ciclo narrativo pintado por Zurbarán y su obrador basándose en parte en la vida grabada constituye una secuencia narrativa completa –desde el nacimiento hasta la muerte del santo– cuya "lectura" en el Claustro de los Bojes representaba un claro programa didáctico para los novicios. Se entiende por qué Fray Juan de Herrera prefirió elegir a un pintor joven, más maleable, para servir de intermediario entre los textos o los grabados y su transcripción visual. El requisito exigido era la exactitud, sin sacrificar un buen dominio de los medios expresivos: al parecer el pintor de Fuente de Cantos reunió estas exigencias perfectamente. En 1724 Palomino alababa este conjunto con estos términos: "*En el claustro segundo de la Merced calzada de San Pedro Nolasco, que es obra famosa, y a todas luces excelente; donde es una admiración ver los hábitos de los religiosos, que con ser todos blancos, se distinguen unos de otros, según el grado en que se hayan; con tan admirable propiedad en trazos, color y hechura, que desmienten a el mismo natural; porque fue este artífice tan estudioso, que todos los paños los hacía por maniquí, y a las carnes por el natural; y así hizo cosas maravillosas, siguiendo por este medio la escuela de Caravaggio*".

Parece verosímil, como hemos visto, que Zurbarán nunca llegara a realizar los 22 cuadros encargados para el claustro del refectorio o Claustro de los Bojes, probablemente por el tamaño importante de los cuadros (168 x 210 cm) que llenarían demasiado el espacio de 17 a 18 metros de ancho por 25 metros de largo. Quizás a modo compensatorio, el pintor extremeño pintó para la Casa Grande de la Merced de Sevilla numerosos cuadros que no figuran en el contrato suscrito en 1628[36]. En el propio texto de dicho contrato aparece la tajante afirmación de que Francisco de Zurbarán posee en Llerena un obrador con oficiales y aprendices que le ayudan en los encargos. Parece entonces seguro que el extremeño hubo de valerse de colaboradores para las pinturas del Claustro de los Bojes. Los cuatro lienzos que la *Memoria* de Fray Pedro Vázquez atribuye en 1730 al casi desconocido Francisco de Reina se conservan en la Capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla[37]. Se ignora cuando entraron en las colecciones pictóricas de la iglesia mayor. Gran parte de las obras retiradas de los conventos se depositaron en la catedral tras la desamortización y fueron trasladadas más tarde al recién fundado Museo de Bellas Artes de Sevilla, debiendo quedarse algunos de los cuadros depositados en el templo.

Está claro que los cuatro lienzos, de idénticas dimensiones y con episodios de la vida de San Pedro Nolasco, no son de la mano de Zurbarán (véase parte II, Zambrano). Hemos dicho que para el redactor de la *Memoria* fue Reina el autor de estos cuadros. Salvo para Matute, que menciona Polanco, hasta fechas recientes se ha creído que estas pinturas eran de Reina, aunque con reservas. En 1977 Enrique Valdivieso identificó los restos fragmentarios de la firma de la *Muerte de San Pedro Nolasco* (Z-4) como pertenecientes a Juan de Zurbarán. Tras la restauración a la que se sometió el cuadro en 1982, Valdivieso interpretó los restos de la firma como del pintor cordobés Juan Luis Zambrano, que llegó en 1634 a Sevilla y a quien atribuyó los otros tres lienzos. La unidad estilística que presentan las pinturas de la catedral hace pensar

[36] Véase *supra*, nota 8.
[37] Véase *supra*, pp. 77-78 y Serrera 1988, pp. 142-147, para la problemática de estos cuadros.

que son las cuatro de la misma mano. Su estilo se relaciona con las obras de Zambrano conservadas en Córdoba, pero los elementos de la firma son poco legibles y esta atribución se debe considerar con reservas.

LOS CUADROS CITADOS EN LA MEMORIA DE FRAY PEDRO VÁZQUEZ

La *Memoria* de 1730 describe varias obras de Zurbarán en diversas partes del convento. De estos lienzos se conservan admirables testimonios como el emocionante *San Serapio* (I-8), hoy en el Wadsworth Atheneum de Hartford, firmado y fechado en 1628, que se hallaba en la Sala *De Profundis* (fig. 18) o la serie de retratos de personalidades de la Orden que decoraron la biblioteca y que se conservan en buena parte en la Real Academia de San Fernando (I-29–33). Citaremos los cuadros de Zurbarán en el orden en que aparecen en la *Memoria* redactada por Fray Luis Vázquez:

- En la Iglesia: "*Los dos cuadros de las pilastras* [del Retablo del Altar Mayor] *son de Francisco de Zurbarán*". Actualmente ignoramos de qué cuadros se trataba.

- En el Claustro del Refectorio también han desaparecido: "*Los óvalos de los ángulos –que son ocho medios cuerpos de los Patriarcas de las religiones– son de mano de Francisco de Zurbarán*". Con los "Patriarcas" se refiere evidentemente a los Fundadores de Órdenes pero no se conocen pinturas de este tema con el curioso formato ovalado. De los cuadros de la vida del santo fundador de la Merced, hemos hablado ya detenidamente.

- En la Sala *De Profundis*: "*Los dos Mártires –que están uno en frente de otro, cerca de la Puerta del Refectorio– son de Francisco de Zurbarán*". Por Ceán Bermúdez sabemos que se trataba del mártir mercedario San Serapio y se identifica con el espléndido lienzo del museo de Hartford. El otro cuadro se supone que podría ser, por su parecido con el *San Serapio*, el *Busto de mercedario* de Zurbarán con participación del obrador, conservado en una colección madrileña (fig. 17). En 1810, un *San Serapio* y otro *Mercedario de igual tamaño* fueron inventariados en los salones del Alcázar con los números 227 y 228[38] (fig. 18a y 18b).

- En la Sala de las Láminas: "*Al lado de la Epístola, está el Retrato del Maestro Fr. Fernando de Santiago, a quien llamaron Pico de Oro. Es bueno. Le corresponde la pintura del Obispo de Teruel, Fr. Jerónimo Carmelo. Es de lo bueno de Francisco de Zurbarán*". Zurbarán pudo conocer al célebre predicador Fray Hernando de Santiago, llamado "Pico de Oro" por Felipe II. En la Real Academia de San Fernando se conserva su retrato de cuerpo entero con la inscripción "verae efigie" junto a su nombre, lo que hace suponer que el retrato ha sido tomado del natural (fig. 24). También se conocen dos retratos en pie de San Carmelo que nunca fue "obispo de Teruel", ya que dicha diócesis no existía durante la vida de este venerable mercedario. Paul Guinard pensó que el *San Carmelo* del museo de Sevilla (fig. 19) pudo formar pareja con el *San Pedro Pascual* (fig. 20) de mismo tamaño y también conservado en dicho museo. A partir del historiador francés, todos los especialistas aceptaron esta propuesta, no sólo por las idénticas dimensiones de estos lienzos sino por razones de coherencia iconográfica: ambos religiosos mostraron una gran devoción mariana en el Misterio de su Inmaculada Concepción. Lógicamente estos retratos estarían a cada lado del retablo de la Virgen María en

[38] Véase Fernández López [1991] 2002, pp. 286-288. Muy recientemente Enrique Valdivieso publicó una réplica inédita del *San Carmelo* que debió formar pareja con el *San Serapio* (fig. 18b, véase Valdivieso 2010).

la Sala de Láminas. El otro *San Carmelo*, actualmente conservado en la Iglesia de Santa Bárbara en Madrid (fig. 26), así como el *Fray Hernando de Santiago* de la Academia estarían, como veremos, en la biblioteca.

- En la Librería: "*Todos los lienzos que Hay son de Francisco de Zurbarán: el Cristo Crucificado, en la opinión de cuatro clavos, con el retrato del Maestro Fr. Silvestre de Saavedra a los pies, es del mismo Zurbarán, buen artífice en los trazos y rasgos*[39]*, y en lo bien plantado, dibujado y esbelto de las figuras*". En las paredes de la biblioteca sabemos gracias a Ceán Bermúdez que había "once [quadros] de religiosos en pie del tamaño natural". Este considerable conjunto no figuraba en el contrato firmado en 1628 y se supone, como hemos dicho, que Zurbarán los pintaría para completar el encargo de veintidós cuadros para el claustro del refectorio que no se llegarían a realizar. La mayoría de los lienzos de la Casa Grande de la Merced Calzada fueron sacados del convento antes de la llegada de las tropas francesas de Napoleón. Hacia 1802, Godoy se llevó a Madrid para su palacio cinco de los grandes retratos de mercedarios de la librería, que pasaron a la Real Academia de San Fernando en 1816. Cuatro de ellos se pueden identificar por sendas inscripciones aplicadas en el fondo oscuro, arriba a la derecha (*Fray Jerónimo Pérez*, fig. 21; *Fray Pedro Machado*, fig. 22; *Fray Francisco Zumel*, fig. 23, y *Fray Hernando de Santiago*, fig. 24) y el quinto no tiene inscripción (fig. 25).
Otros cuadros han sido relacionados con la serie de la biblioteca: el *San Jerónimo Carmelo*, antes aludido, de Santa Bárbara, el *Fray Pedro de Oña* del Ayuntamiento de Sevilla (fig. 27), un *Obispo mercedario* del museo de Pau y un *Fraile mercedario* de la colección del Marqués de Martorell publicado por Mayer[40]. No pensamos que estos dos últimos cuadros puedan atribuirse a Zurbarán o a su taller. Faltarían dos retratos y el *Cristo crucificado con el Maestro Silvestre de Saavedra*, gran predicador y defensor eximio de la Purísima, para completar la decoración de la librería, tal como estaba en 1730.

- En la Capilla de la Expiración: "*Se puso en dicha Capilla de las Reliquias un Cuadro de Nuestra Madre con su Hijo Santísimo, y coronada de rosas: es de Zurbarán*". Este último cuadro no figuraba en la copia de la *Memoria* de 1732. Por desgracia, ninguna de las distintas versiones conocidas de la *Virgen de la Merced* nos parecen originales del pintor extremeño, siendo la *Virgen de la Merced* de la colección Juan Abelló la más probable (fig. 28)[41].

Fig. 28: Réplica de obrador, *Virgen de la Merced* (II-86, 170 x 90). Madrid, colección Juan Abelló.

[39] O "*trapos*" (en la copia de la *Memoria* de 1732, hecha en 1785 por Manuel de Ayora y conservada en la Biblioteca Capitular Colombina).
[40] Mayer 1927-28, p. 29 y [1928] 1942, p. 335.
[41] Véase Delenda 2001, pp. 2-4.

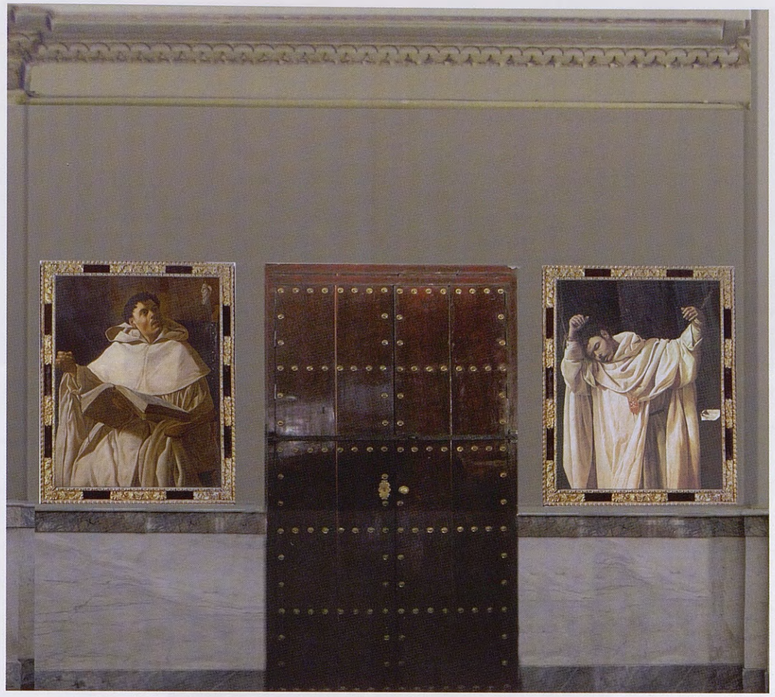


Fig. 18: Reconstrucción posible de la decoración de la puerta de la Sala *De Profundis*. Reconstrucción digital realizada por Gonzalo Martínez del Valle.

Fig. 18b: Zurbarán y obrador, *San Carmelo* (A-3, 115 x 91). Barcelona, colección privada.

Fig. 17: *Busto de mercedario (¿San Carmelo?)* (I-8bis, 68 x 55). Madrid, colección Ruméu de Armas.

Fig. 18a: *San Serapio* (I-8, 120,2 x 104). Hartford, The Wadsworth Atheneum.

Fig. 7: *Salida de San Pedro Nolasco para Barcelona* (I-14, 171 x 212). México, D.F., Museo Franz Mayer.

Fig. 8: *Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* (I-15, 165 x 204). Colección privada.

Fig. 9: *Aparición del Apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco* (I-16, 179 x 223). Madrid, Museo Nacional del Prado.

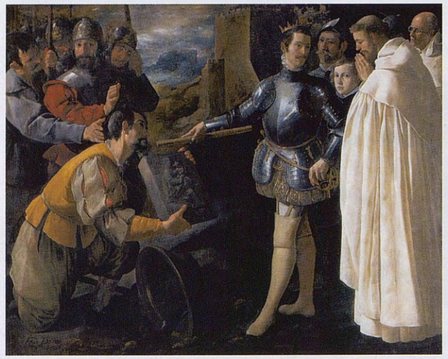


Fig. 10: *Descubrimiento de la Virgen del Puig* (I-18, 164 x 208). Cincinnati, Cincinnati Art Museum.

Fig. 11: *Rendición de Sevilla* (I-19, 160 x 207,8). Eccleston (Gran Bretaña), colección duque de Westminster.

Fig. 13: ¿Zambrano?, *Virgen del coro* (Z-1, 170 x 210). Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Fig. 14: ¿Zambrano?, *Milagro de la barca* (Z-2, 170 x 210). Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Fig. 12: *Visión de San Pedro Nolasco* (I-17, 179 x 223). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 15: ¿Zambrano?, *San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (Z-3, 170 x 210). Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Fig. 16: ¿Zambrano?, *Muerte de San Pedro Nolasco* (Z-4, 170 x 210). Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Fig. 21: *Fray Jerónimo Pérez* (I-29, 193 x 122). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 22: *Fray Pedro Machado* (I-31, 193 x 122). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 23: *Fray Francisco Zumel* (I-30, 193 x 122). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 24: *Fray Hernando de Santiago* (I-32, 193 x 122). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 25: Obrador de Zurbarán, *Retrato de un fraile mercedario (¿Alonso de Sotomayor?)* (II-272, 194 x 106). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 26: *Venerable Jerónimo Miguel Carmelo* (I-33, 211 x 124). Madrid, Iglesia de Santa Bárbara, sacristía.

Fig. 27: Zurbarán y obrador, *Fray Pedro de Oña* (A-4, 207 x 136). Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez.

Fig. 19: Obrador de Zurbarán, *San Carmelo* (II-202, 194 x 110). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 20: Obrador de Zurbarán, *San Pedro Pascual* (II-242, 194 x 110). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Lám. I: *Niño Jesús bendiciendo* (I-21, 42 x 27). Moscú, Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin.

CICLO IV

CONVENTO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD CALZADA, SEVILLA (1629-1630)

LA ORDEN DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

En la Edad Media, el rescate de los cautivos cristianos se realizaba gracias a las órdenes e instituciones religiosas, que continuaban la labor de las órdenes de caballería. Pero sus acciones no eran contundentes, según lo exigía la candente cuestión social. La redención no pasaba de ser algo accidental. Casi en la misma época, surgieron dos nuevas órdenes dedicadas al rescate: la *Orden de la Virgen María de la Merced de la Redención de Cautivos* (Ciclo III) y, pocos años antes, la *Orden de la Santísima Trinidad y de la Redención de Cautivos* que fue aprobada por el papa Inocencio III, dándole regla propia en 1198. Los miembros de estas instituciones, aparte de quedarse como rehenes por los cautivos, perdiendo vida y libertad si fuera preciso, implantaron nuevos métodos, como las colectas de limosnas, dedicadas entera y exclusivamente a la redención. También fundaron cofradías en pueblos estratégicos para la recolección de las limosnas y organizaron las procesiones de redimidos y redentores por los pueblos.

La Orden de los Trinitarios fue fundada por los sacerdotes San Juan de Mata (ca 1155/60-1213) y San Félix de Valois (1127-1212) en la región francesa de la Provenza, entonces anexionada al Condado de Barcelona. Ambos fundadores basaban su espiritualidad en la Trinidad, no como un misterio abstracto, sino como un Dios vivo y salvador. La nueva orden –la primera institución oficial de la Iglesia dedicada plena y específicamente al servicio de redención– se extendió rápidamente por el sur de Francia y por Cataluña[1]. Los trinitarios también desempeñaron un importante papel en España, debido a la guerra contra los moros, y en las riberas del Mediterráneo, donde los piratas realizaban continuas incursiones en busca de botín o de esclavos. Entre los prisioneros célebres redimidos por la Orden, hay que mencionar a Miguel de Cervantes, liberado por Fray Juan Gil, que tomó su lugar y sufrió durísimo trato y tormentos.

LA IGLESIA DEL CONVENTO DE LOS TRINITARIOS CALZADOS DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD DE SEVILLA

Enclavado en la zona de la Ronda, en la calle de María Auxiliadora, el antiguo Convento de los *Trinitarios Calzados de la Santísima Trinidad* de Sevilla está actualmente regido por los Hermanos Salesianos, que tienen allí un importante centro de formación profesional. El edificio se levanta sobre el sótano, en donde, según la tradición, estuvieron encerradas antes de su martirio las santas patronas de Sevilla, Santa Justa y Santa Rufina, en la época romana. El Convento de trinitarios tuvo su origen, según varios historiadores sevillanos, en 1249 por deseo de Alfonso X a raíz de la Reconquista[2]. El primitivo edificio medieval fue

[1] Véase Ventura Ginarte González, *La Orden Trinitaria*, Córdoba/Salamanca, 1979.
[2] Gestoso [1889-1892] 1984, III, p. 302.

reemplazado por el templo actual, construido en el primer tercio del siglo XVII, según planos de Andrés de Oviedo con la colaboración de Juan de Segarra[3]. El interior de la iglesia, de enorme grandiosidad y belleza, consta de tres naves divididas en cinco tramos, con crucero, presbiterio y coro a los pies. Durante la Guerra de la Independencia el convento fue destruido en gran parte. En 1818 regresaron los trinitarios, siendo expulsados de nuevo en 1835 por la Desamortización, convirtiéndose entonces el edificio en cuartel de artillería. Posteriormente se utilizó como Seminario Menor y en 1893 el convento fue entregado a los salesianos.

Al parecer, el templo había sufrido grandes restauraciones y transformaciones entrado el siglo XVIII[4], y las pinturas que decoran actualmente la iglesia son de mediados de este siglo[5]. También González de León lamenta la pérdida del hermoso retablo mayor destruido en esta época[6]. Sin embargo, los dos retablos colaterales existían todavía en la época de Ponz: "*Fuera de la que llaman puerta del Sol está el Convento de la Trinidad de Calzados, en cuya iglesia se encuentran dos altares de muy buena arquitectura, y son los colaterales a la capilla mayor. Las pinturas [...] del lado de la Epístola, de Zurbarán, representan la vida de S: Joseph, y de la Virgen y en la puertecita del Sagrario hay un Niño del citado Zurbarán*"[7]. Ceán Bermúdez califica las pinturas de Zurbarán para los trinitarios calzados de Sevilla como "*Las pinturas del retablo colateral del lado de la Epístola, y un gracioso Niño Dios en la puerta del Sagrario*"[8]. A Zurbarán sigue vinculando estas pinturas González de León, quien además señala que eran ocho sobre la vida de San José[9].

EL RETABLO DE SAN JOSÉ

De los conjuntos pintados por Zurbarán en Sevilla, el de la iglesia del antiguo Convento de la Santísima Trinidad de los Trinitarios Calzados es el que peor conocemos, aunque exista documentación segura publicada por López Martínez en 1928: el 26 de septiembre de 1629 el maestro pintor Pedro Calderón firmó un importante contrato por el cual se comprometía a pintar, dorar y estofar, en dos meses, un retablo, incluido el tabernáculo, que ya estaba colocado a un lado de la capilla mayor del templo. Se fijó un precio de 490 ducados, de los cuales Calderón debía devolver 130 ducados, es decir 1.430 reales, a Zurbarán por su participación. El contrato es el siguiente: "*pedro calderon maestro pintor vecino de san andres otorgo y conosco que soy convenido y concertado con los señores patronos del patronasgo que fundo juan ffernandes de rebolledo que se administra en el convento de la ssantisima trinidad extramuros de esta ciudad de seuilla en tal manera que e de sser obligado y me obligo de hacer la pintura dorado y estofado de un retablo fecho en un lado de la capilla mayor del dho convento dedicado a el glorioso e vienaventurado Sr san josseffe el qual e de hazer en la forma y con las condiciones siguientes:* [...] *e de ser obligado de dar y entregar a el dho convento el dho retablo a el fin del mes de noviembre deste presente año sin aguardar otro plazo alguno – por toda la pintura dorado y estofado armar y desarmar el dho retablo traydas y llevadas e de haber cuatrocientos y noventa ducados en moneda de vellon los cuales se me an de pagar en tres pagas* [...] *e de*

[3] García Gutiérrez/Martínez Carbajo 1994, p. 337.
[4] Gestoso, *op. cit.*, pp. 304-305.
[5] Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, pp. 216-218.
[6] González de León 1844, II, p. 144.
[7] Ponz [1780] 1972, IX, pp. 137-138.
[8] Ceán [1800] 1965, VI, p. 50.
[9] González de León, *ibídem*.

dar ciento y treinta dellos a francisco de çurbaran maestro pintor desta ciudad de ssevilla que es el precio en que son e esta concertada la pintura de los tableros del dho retablo de ssan jossef"[10].

Este retablo secundario, cuyos cuadros (*tableros*) debían de tener dimensiones más bien pequeñas, desapareció durante la francesada, o bien más tarde durante los años en los cuales el edificio se destinó a cuartel de artillería (1835-1875)[11]. Podemos únicamente hacer suposiciones sobre los ocho lienzos que estarían en ese retablo de San José, porque sólo podemos contar con las parcas indicaciones que nos dan Ponz y Gonzaléz de León, así como con las informaciones del contrato de 1629 firmado por Pedro Calderón. Zurbarán, aunque en dicho contrato aparece por vez primera como "maestro pintor de la ciudad de Sevilla", interviene en segundo término y cobra solamente 130 ducados por ocho pinturas. No sabemos cuánto cobraría el pintor por los cuatro grandes lienzos de San Buenaventura (Ciclo II), realizados en fechas idénticas, pero por las veintidós pinturas de grandes dimensiones contratadas en el año 1628 para el Claustro de los Bojes de la Casa Grande de la Merced Calzada (Ciclo III) recibió 1.500 ducados según figura en el contrato: es decir, un precio por cada lienzo superior en más de cinco veces al precio de los cuadros para la Trinidad Calzada. Ante la importancia de los trabajos que tenía entonces encomendados, es muy posible que la mayoría de los cuadros entregados por Zurbarán para el retablo de los trinitarios fueran ejecutados por un oficial del obrador. Con la creciente demanda de obras y para no perder ningún encargo, el extremeño tuvo evidentemente que acoger en su taller a más asistentes.

Dadas antiguamente por desaparecidas, varias pinturas han sido relacionadas en el siglo XX con este conjunto. En 1947, Guinard planteó la posibilidad de que el *Nacimiento de la Virgen* (II-66, 141 x 108,5 cm), actualmente conservado en el Norton Simon Museum de Pasadena, procediera de ese retablo[12]. El año siguiente, Pemán relacionó tres cuadros con el retablo de los trinitarios de Sevilla: el *Jesús entre los doctores* (fig. 7, 125 x 104 cm), entonces en una colección gaditana y hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, la *Familia de la Virgen* (I-44, 127 x 106 cm), hoy en día en la colección Juan Abelló , y el *Niño Jesús bendiciendo* del Museo Pushkin de Moscú (lám. I, 42 x 27 cm), pensando con toda la razón que esta tablita correspondía a la puerta del Sagrario donde Ceán admiró el "gracioso Niño Dios" de Zurbarán[13]. En 1964, Guinard supusó que la *Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 2, 125 x 105 cm) del Museo de El Escorial podría haber pertenecido también "al misterioso retablo de la Trinidad de Sevilla (1629) dedicado a la vida de la Virgen y de San José"[14]. Gudiol da esta hipótesis por segura y vincula a dicho conjunto otras cuatro obras: la *Adoración de los pastores* (fig. 3, 124 x 104,5 cm), de una colección particular de Ginebra, la *Adoración de los Magos* (fig. 4, 124 x 104,5 cm), de propiedad privada barcelonesa, la *Presentación de Jesús en el templo* (fig. 5, 125 x 105 cm), en paradero desconocido, y la *Huida a Egipto* (fig. 6, 125 x 105 cm), del museo de Besançon[15]. Gudiol añade al conjunto el gran *San José con el Niño Jesús* (I-187, 236 x 169 cm) de la Iglesia parisina de Saint-Médard[16]; sin embargo, no parece que este cuadro formara parte del retablo de los padres trinitarios, ya que, según el contrato de 1629, en el centro lo que figuraba era la escultura que policromó Baltasar Quintero[17].

[10] López Martínez 1928$_1$, pp. 6-8; Caturla/Delenda 1994, doc. 58, pp. 295-296.
[11] Gestoso, *op. cit.*, p. 303.
[12] Guinard 1947, III, p. 191.
[13] Pemán [1946] 1989, pp. 46-47, fig. 1.
[14] Guinard 1964, p. 118.
[15] Gudiol 1976, n°s 21, 22, 24 y 26.
[16] *Ibíd.*, n° 20.
[17] López Martínez, *op. cit.*, p. 8.

Como hemos visto, las indicaciones en cuanto a los asuntos de las pinturas de dicho retablo no son muy precisas. No creemos que el *Nacimiento de la Virgen* de Pasadena, quizás ejecutado por el mismo ayudante del maestro, pero con proporciones muy distintas, pertenezca al mismo conjunto que esas seis pinturas tan similares. Tampoco pensamos que la *Educación de la Virgen*, actualmente conservada en la colección Juan Abelló de Madrid, formara parte del retablo. En 1948, Pemán apuntó que ese precioso lienzo podría proceder de uno de los dos retablos colaterales de la Iglesia de la Trinidad Calzada de Sevilla; sin embargo, su origen se desconoce y la crítica moderna parece haber abandonado esta posibilidad, porque la iconografía de este magnífico lienzo parece más la de una obra aislada propicia a la devoción privada. Estaba atribuido a Velázquez con el título *La Educación de la Virgen* hasta que Mayer lo publicara en 1925 con la correcta atribución a Zurbarán. Desde entonces esta atribución nunca se ha puesto en duda[18].

El único cuadro que nos parece pertenecer con cierta seguridad al retablo de los trinitarios, y corresponderse con el "gracioso Niño Dios" que Ceán había admirado en la puerta del Sagrario del "retablo colateral del lado de la Epístola", es el maravilloso *Niño Jesús bendiciendo* del museo de Moscú (lám. I), también puesto en relación con ese encargo por Pemán en 1948. Es efectivamente una tablita que lleva al dorso un fénix grabado sobre campo de oro, símbolo que confirma la resurrección y encaja perfectamente con su localización como puertecita de Sagrario. Sería también la única obra de la propia mano de Zurbarán para este conjunto poco remunerado.

Los seis cuadros reunidos por Gudiol como parte del retablo de los Trinitarios Calzados son de iguales dimensiones (ca 125 x 105 cm) y de un parentesco estilístico evidente y, por su temática y su tamaño más bien pequeño, pueden efectivamente proceder del desaparecido retablo de San José de la Trinidad Calzada. Otro tema que convendría perfectamente a este conjunto es el de las *Dos Trinidades*, es decir la Trinidad terrestre formada por San José, la Virgen y el Niño Jesús, y la Trinidad celeste formada por el Padre Eterno, la paloma del Espíritu Santo y de nuevo Jesús, Dios y hombre. Por su temática y estilo podríamos pensar que *Las dos Trinidades* (fig. 1, 155,7 x 104,5), que estuvo en la galería Piero Corsini[19], formaría parte de este conjunto, quizás situada en el ático, con tres pinturas del mismo tamaño superpuestas a cada lado de una imagen de bulto redondo en el centro. Exceptuando la *Presentación de la Virgen en el templo* de El Escorial, todos los temas de estos lienzos están relacionados con los siete "Dolores y Gozos de San José", devoción que tuvo mucho éxito en la España de la Reforma católica. Nos hubiera gustado añadir a estos siete lienzos la *Sagrada Familia saliendo de Egipto* del Museum of Fine Arts de Toledo (EE.UU.) (fig. 8), cuyo tema encaja también perfectamente con la práctica de la devoción de los "Dolores y Gozos de San José" y cuyo estilo es similar. Aunque las posibilidades de composición del retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVII sean múltiples y se puedan admitir varios esquemas[20], el formato de este último lienzo (147,9 x 192,1 cm) nos parece demasiado grande para formar parte de ese conjunto como predela, por ejemplo.

Precisar el autor de estos lienzos resulta difícil, porque conocemos poco la composición del obrador de Zurbarán en sus primeros años sevillanos. Lo que sí sabemos es que por entonces, el joven pintor contaba con un amplio grupo de colaboradores al que alude de forma expresa en 1628 al contratar las pinturas de la Merced, para cuya ejecución dice que traerá a cuantas personas le hagan falta ("*a mis oficiales y demas gente que entendiere en ello*"). Hemos reunido bajo el nombre de "Maestro de Besançon"[21] las obras de este buen asistente del extremeño por ser muy fácil comparar su estilo propio, el de la *Huida a Egipto* de dicho museo, con el de Zurbarán, cuando pinta el mismo tema[22]. La comparación con el bello original de la *Huida a Egipto* de la colección estadounidense Barney A. Ebsworth (I-45) permite observar claramente las diferencias entre ambos pintores. La pintura del "Maestro de Besançon" está muy cerca de la del maestro. En el catálogo de la exposición *Zurbarán* de Madrid de 1988, Serrera apuntó las características de este pintor anónimo. "El tono es el mismo. No así la ejecución. Los tipos físicos son más esbeltos, careciendo de la fuerza de los de Zurbarán. Las ropas que visten están tratadas con un mayor rigor geométrico, lo que acentúa su falta de vida"[23]. Los lienzos de ese pintor son de un formato más bien pequeño y no les falta elegancia. La unidad que presentan las siete escenas de este conjunto evidencia que se ejecutaron bajo la dirección de Zurbarán, quien proporcionaba los modelos, a menudo sacados de estampas.

Fig. 8: Maestro de Besançon, *Sagrada Familia saliendo de Egipto* (MB-2, 147,8 x 192,1). Toledo, The Toledo Museum of Art.

[18] Véase I-44.
[19] Young 1986, pp. 70-73, repr.
[20] Véase Palomero 1983.
[21] Véase pp. 298-319.
[22] Una pequeña *Huida a Egipto* anónima, depositada en el Alcázar en 1810 (Sala 34, nº 476), fue reclamada, junto con el Niño Jesús bendiciendo del Museo Pushkin de Moscú, por el Convento de los Trinitarios Calzados en 1813-1814 (Ferrín Paramio 2009, p. 234). Su tamaño coincide con el cuaro de Besançon y podemos suponer que se trata del mismo lienzo.
[23] Serrera 1988, p. 174.

Fig. 2: Maestro de Besançon, *Presentación de la Virgen en el templo* (MB-3, 125 x 105). El Escorial, El Escorial, Monasterio de San Lorenzo el Real.

Fig. 4: Maestro de Besançon, *Adoración de los Magos* (MB-5, 124 x 104,5). Barcelona, colección privada.

Fig. 6: Maestro de Besançon, *Huida a Egipto* (MB-1, 125 x 105). Besançon, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 1: Maestro de Besançon, *Las dos Trinidades* (MB-8, 155,7 x 104,5). Nueva York, Piero Corsini/Monaco, Maison d'Art.

Fig. 3: Maestro de Besançon, *Adoración de los pastores* (MB-4, 124 x 104,5). Ginebra, colección privada.

Fig. 5: Maestro de Besançon, *Presentación de Jesús en el templo* (MB-6, 125 x 105). Paradero desconocido.

Fig. 7: Maestro de Besançon, *Jesús entre los doctores* (MB-7, 125 x 104). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Lám. I: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, detalle del Santo Tomás (ver fig. 5). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

CICLO V

COLEGIO MAYOR DE SANTO TOMÁS DE AQUINO, SEVILLA (1630)

El famoso Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino fue fundado en 1515 por el dominico Diego de Deza (1443-1523), –arzobispo de Sevilla e inquisidor general,– como baluarte del tomismo, para realzar el nivel universitario de Sevilla frente al célebre colegio cisneriano de Alcalá de Henares. Fray Diego gestionó ante la Santa Sede la fundación del Colegio de Santo Tomás, que fue durante tres siglos el primero y uno de los más relevantes centros de enseñanza de la capital andaluza. El 14 de abril de 1516, el papa León X le concedió la autorización para establecerlo en el Convento de San Pablo el Real de la Orden de Predicadores. Pero por motivos de solidez y salubridad cambió de sitio, eligiendo un emplazamiento entre la iglesia catedral y los muros de los Reales Alcázares. Construido el edificio con rapidez, el 28 de noviembre de 1517 Fray Diego de Deza otorgó al colegio el inmueble, dotándolo de numerosas propiedades y censos perpetuos. Con anterioridad, el 14 de noviembre de 1516, otra bula había concedido al Colegio de Santo Tomás varios privilegios Quedó así constituida una Universidad Pontificia con facultad para conceder grados en Artes y Teología. El arzobispo fundador se mostró muy generoso con el colegio y fue ampliando la dotación en años sucesivos. El emperador Carlos V dotó también de rentas al Colegio de Santo Tomás, al que donó los terrenos que permitieron su ampliación.

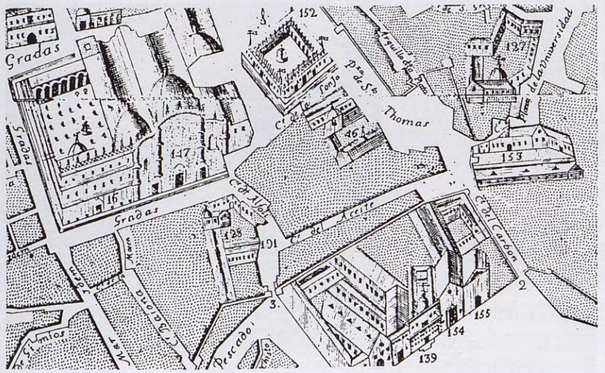


Fig. 3: Situación del desaparecido Colegio de Santo Tomás en el plano de Olavide.

El 11 de julio de 1522, Fray Diego de Deza concluyó los estatutos definitivos de dicho colegio y cuando murió al año siguiente, su construcción estaba muy adelantada. Hubo mucha rivalidad entre el Colegio Universitario de los Dominicos y el casi contemporáneo Colegio-Universidad de Santa María de Jesús, embrión de la futura Universidad de Sevilla, establecido por Maese Rodrigo de Santaella en 1505[1]; pero los estudios de Teología de Santo Tomás alcanzaron mucho más prestigio. Símbolo de su gran fama sería el grandioso lienzo de Zurbarán de la *Apoteosis* (II-48) del Doctor Angélico (lám. I), fuente de la perfecta teología católica (fig. 1-2). Ubicado en el corazón de la ciudad (fig. 3), el Colegio de Santo Tomás mantuvó su alta reputación hasta bien entrado el siglo XIX. La autoría y la presencia de dicho colegio se pudieron percibir en los altos niveles de varias áreas de la cultura sevillana de los siglos XVI a XVIII, y también en su proyección en el Nuevo Mundo[2].

[1] Véase I-196.

[2] De Gongóra, *Historia del Colegio de Santo Tomás de Sevilla*, 2 vols., Sevilla, 1890.

Los Hermanos Predicadores formaban parte de las tres órdenes más destacadas de la capital hispalense. Compartían esta importancia con otra orden medieval, la de los Franciscanos, también de fuerte implantación y raigambre en los conceptos religiosos y morales de los habitantes de tan relevante ciudad. La tercera era la reciente Compañía de Jesús. Estas tres órdenes mantuvieron colegios de prestigio donde se educaron los ciudadanos más cultos de la sociedad y donde se hospedaron los misioneros del Nuevo Mundo.

Los colegios constituían centros de enseñanza para novicios de las propias órdenes, así como para estudiantes sevillanos o forasteros. En sus templos, claustros y aulas, las obras de arte, a menudo pictóricas, fueron encargadas a artistas capaces de ilustrar en importantes programas la historia y la apoteosis de sus fundadores y de la orden, así como la enseñanza de la religión católica de la Iglesia reformada después de Trento. El mensaje transmitido a través de los programas iconográficos ideados por los comitentes religiosos debía aparecer claramente inteligible para los estudiantes de aquellas instituciones pero también para los fieles. La devoción del pueblo sevillano hacia la Purísima fue utilizada hábilmente por los miembros de la Compañía de Jesús en contra de la opinión de la mayoría de los dominicos, que opinaban que la Virgen María se había santificado del pecado original en el vientre de su madre Santa Ana, así como el pequeño Juan Bautista lo había hecho en el de Santa Isabel (*sanctificatio in utero*). La Orden de Predicadores sevillana no podía permanecer sin reaccionar ante el ataque del que era objeto por parte de los jesuitas, de los franciscanos, de casi todas las otras órdenes religiosas y de la gran mayoría de los sevillanos. "La pintura volvió a ser el vehículo de defensa en una ofensiva ideológica de fuerte carga visual"[3].

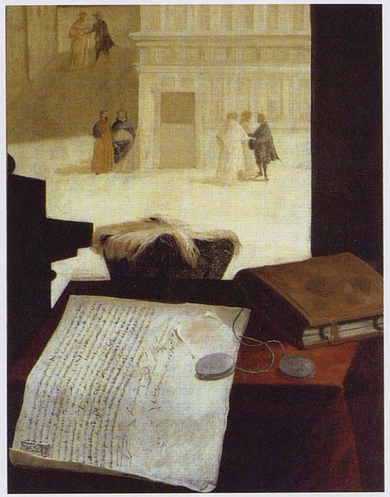


Fig. 4: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, detalle de la Bula de fundación. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

El siglo XVII fue un periodo de remodelaciones arquitectónicas y enriquecimientos pictóricos conforme a los nuevos ideales de la Iglesia católica reformada postridentina. Zurbarán se distinguía por el realismo de sus rostros, el dominio del colorido y la belleza de sus bodegones. El espléndido hábito blanco y negro de los dominicos le brindaba materia prima suficiente para expresar con su talento tan peculiar su gusto y su maestría. Los eruditos dominicos sevillanos supieron apreciar la habilidad de Zurbarán para representar con monumentalidad los hábitos blanquinegros de su orden, la semblanza de sus retratos y la fascinante facilidad para sacralizar la vida cotidiana de los monjes. Sin embargo, los teólogos comitentes de sus obras, aunque se preocupaban del nivel artístico de los programas encargados a los pintores, se concentraban sobre todo en el contenido didáctico e ideológico de las obras para instrucción de los novicios o de los devotos.

Llama poderosamente la atención el hecho de que los tres colegios sevillanos más relevantes a los que se ha aludido antes, hayan recibido en la tercera década del siglo XVII una decoración pictórica que refleja el sentir de la Reforma de la Iglesia católica postridentina. Las órdenes necesitaban entonces el servicio del arte "para lograr, al menos, tres objetivos: el interno, de la propia pedagogía dentro del microcosmos conventual, con la decoración de los espacios interiores, velados casi siempre a la mirada del mundo; para su imprescindible propaganda, hacia fuera, de la riqueza espiritual de su familia con un patrimonio de santos

[3] Fernández López 2002, pp. 82-84.

a cual más brillante, y como arma de combate en aquellas inevitables y permanentes rivalidades entre unas órdenes y otras"[4].

Después del éxito del conjunto de San Pablo el Real, los dominicos hispalenses quisieron sacar de nuevo provecho de las calidades y del talento del ya famoso Zurbarán, para reafirmar el prestigio de su orden en la ciudad. El 21 de enero de 1631, el pintor extremeño concertó, junto con el escultor Jerónimo Velázquez, la ejecución del altar mayor de la capilla del Colegio de Santo Tomás con el Maestro Fray Alonso Ortiz Zambrano, rector de dicho colegio, así como Fray Pedro de Ballesteros y Fray Diego Pinel, consiliarios del mismo. Los dos artistas se comprometieron "*De haser [...] un quadro de pintura grande [...] del tamaño y forma que nosotros tenemos tratados con los dichos padres [...] y la adbocasion que se nos hordenare el qual se a de pintar sobre lienço dandonos y pagandonos a mi el dicho francisco surbaran por la pintura y todo recaudo hasta lo aber acabado de pintar [...] an bisto dos mil y seiscientos reales en moneda de bellon el qual dicho retablo y quadro nos obligamos de haser [...] puesto y asentado en el altar mayor de la dicha yglesia [...] para el dia de san juan del mes de junio que biene deste año*". Zurbarán cobraría 400 ducados fraccionados en tres tercios (o sea ¡una suma más importante que para todo el conjunto de San Pablo!) "*y la ultima paga [...] para el dia de san miguel desto dicho año*"[5]. Así el pintor recibió la importante suma de 400 ducados (44.000 reales), mientras que el escultor cobró 2.600 reales por la realización de un marco de 42 cm de ancho y la instalación del retablo. Las obras debían terminarse el 24 junio del mismo año. La fecha de 1631, inscrita por Zurbarán sobre la bula de fundación, prueba que el pintor realizó este contrato en el tiempo estipulado (fig. 4). Palomino no habla de este inmenso lienzo, pero Ponz y Ceán Bermúdez hicieron grandes y admirativas descripciones de él. En el banco del retablo se disponían seis figuras de santos dominicos de medio cuerpo, no citados en el contrato, que Ponz atribuyó a un discípulo de Zurbarán[6].

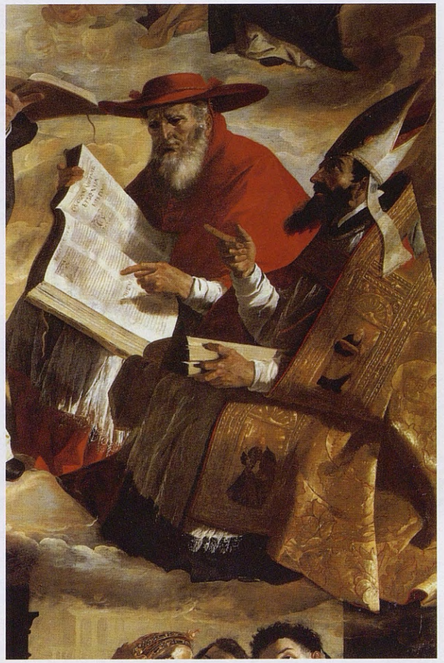
Desgraciadamente, el colegio cuya iglesia debió de ser suntuosa en el siglo XVII; fue ocupado por los franceses entre 1810 y 1812 y derribado después de la desamortización de 1835. No tenemos ninguna información acerca de los santos dominicos que formaban el basamento del retablo. González de León afirmaba en 1844 que se habían reintegrado a su sitio después de la invasión francesa, desapareciendo después de la exclaustración[7]. Podrían ser los mismos cuadros atribuidos a "Bernave de Ayala", que estuvieron en el depósito del Alcázar en la misma Sala baja nº 2 donde estuvo la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán bajo el número 93: "Seis cuadros de ¾ de alto y ½ de ancho, varios Santos de la orden de Santo Domingo"[8]. Algunos lienzos de Hermanos Predicadores de media figura (figs. 10-15) podrían relacionarse por su tamaño y estilo con el gran retablo del desaparecido colegio.

El inventario del Alcázar de 1810 registra a veces por grupos las obras procedentes de un mismo convento. Entre los zurbaranes reunidos en la Sala baja nº 2, dicho inventario cita justo después de la *Apoteosis de Santo Tomás* (nº 61) un *San Gabriel* (nº 62) y un *San Andrés* (nº 63) de idénticas dimensiones que corresponden a las del *Arcángel Gabriel* del museo de Montpellier (fig. 9) y al *San Andrés* del museo de

[4] Egidio [1997] 1999, p. 39.
[5] Hernández Díaz 1928, II, p. 183; Caturla/Delenda 1994, doc. 65, p. 297.
[6] Véase Guinard 1946, I, pp. 263-265.
[7] González de León [1844] 1973, p. 129.
[8] Gómez Imaz [1810] 1896, p. 129, nº 93.

Budapest (fig. 8). Los dos cuadros forman una evidente pareja y en opinión de Jeannine Baticle podrían proceder de la Capilla de los Flamencos[9], adornada por el monumental *Martirio de San Andrés* de Juan de Roelas (Sevilla, Museo de Bellas Artes). Sin embargo, resulta extraño que no haya mención documental alguna sobre estos dos lienzos antes de 1810, estando ambas pinturas entre los cuadros más logrados del pintor en las fechas probables de su ejecución (1630-1635).

Probablemente de la misma época y verosímilmente relacionadas con el inmenso lienzo de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (fig. 5), existen dos versiones del retrato ideal del arzobispo fundador Fray Diego de Deza, ambas procedentes del colegio dominico, una de la celda prioral y la otra de la biblioteca (figs. 6-7).



Figs. 1-2 (detalles): *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

[9] Baticle, en el catálogo de la exposición *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 178-179.

Fig. 6: *Fray Diego de Deza* (I-49, 166,4 x 137,5). Pasadena, Norton Simon Museum.

Fig. 7: *Fray Diego de Deza* (I-49 bis, 211 x 161). Villanueva i la Geltrú, Museo-Biblioteca Víctor Balaguer.

Fig. 10: *San Pedro mártir* (I-53, 108 x 82,5). Colección privada.

Fig. 11: Obrador de Zurbarán, *San Francisco* (II-141, 65 x 62). Talavera de la Reina, Colegio Compañía de María.

Fig. 12: Obrador de Zurbarán, *San Juan Bautista* (II-221, 81,5 x 62). Jerez de la Frontera, colección Joaquín Rivero.

Fig. 13: Obrador de Zurbarán, *Santo Domingo leyendo* (II-28, 84 x 63). Localización actual desconocida.

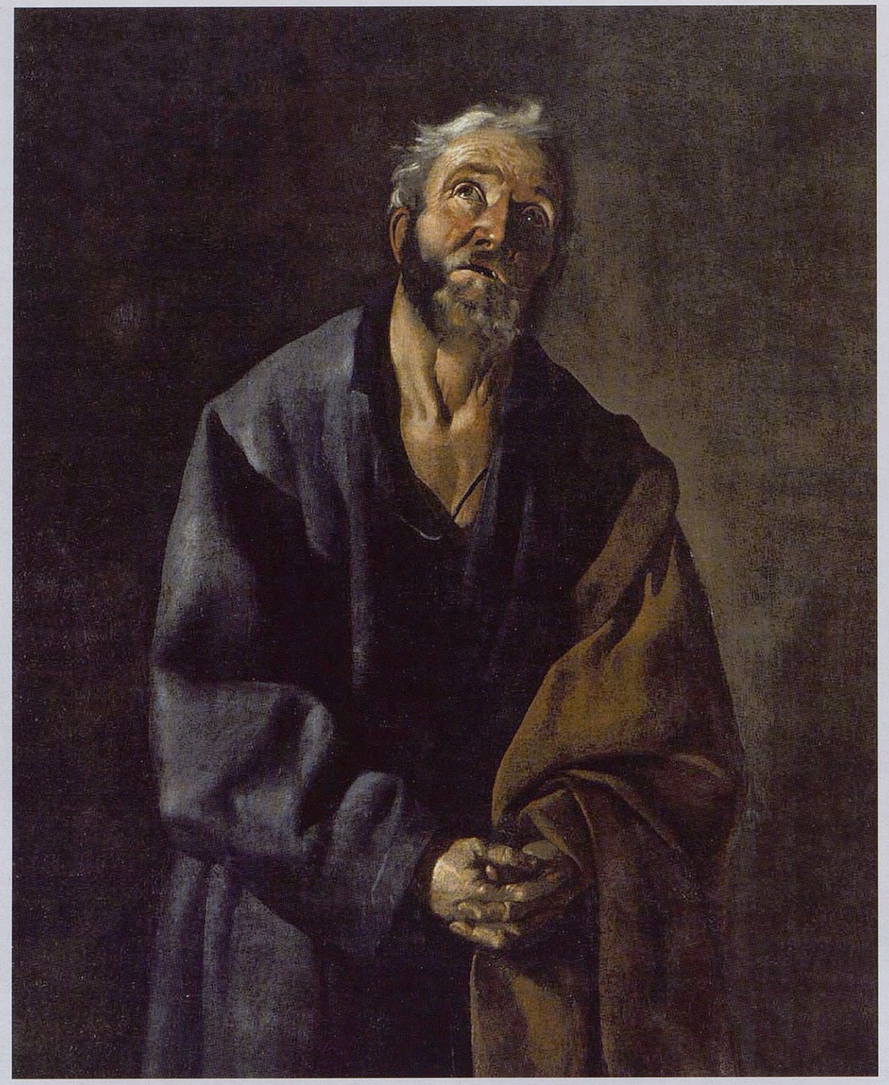
Fig. 14: Círculo de Zurbarán, *Santo Tomás de Aquino* (II-189, 99 x 82). Barcelona, colección Puig Palau.

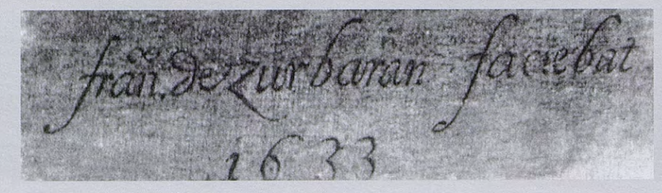
Fig. 15: Seguidor de Zurbarán, *Aparición a un santo dominico* (II-187, 59 x 54,5). Localización actual desconocida.

Fig. 5: *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (I-48, 486 x 385). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 8: *San Andrés* (I-51, 146,7 x 61). Budapest, Szépmüvészti Múzeum.

Fig. 9: *Arcángel Gabriel* (I-52, 146,5 x 61,5). Montpellier, Musée Fabre.





Lám. I (detalles): San *Pedro.* Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

CICLO VI

APOSTOLADO DEL CONVENTO DE SAN VICENTE DE FORA, LISBOA (1633)

El tema apostólico es sin duda uno de los más socorridos del arte cristiano. El influjo de los apóstoles en la creación de las primeras iglesias fue directo y sus discípulos quisieron que perdurasen sus figuras a través de los siglos. La Sagrada Escritura nos proporciona bastante información acerca de algunos de los apóstoles (por ejemplo Pedro y Juan), pero escasa –o casi ninguna información– sobre otros. Ya desde los primeros siglos, la piedad cristiana quiso llenar estas lagunas mediante una abundante literatura apócrifa, formada sobre todo por las pasiones o *gesta martyrum.* La representación del colegio apostólico entero, es decir, de los doce apóstoles elegidos por Cristo –salvo Judas–, o *Apostolado*, tuvo una peculiar resonancia en el arte de la Reforma Católica, como respuesta al protestantismo, que negaba el valor del culto a los santos. Por otra parte, servía para plasmar la difusión de lo que cada cristiano debía creer y que estaba recogido en el Credo, o *Símbolo de los Apóstoles*,[1] que contiene los artículos de la fe católica y habría sido proclamado por los Doce. Con frecuencia, cada una de las representaciones de los apóstoles, sobre todo en los grabados, iba acompañada de uno de los versículos del Credo, comenzando por San Pedro (*Credo in unum Deum, patrem omnipotentem...*) y finalizando con San Matías, elegido para reemplazar al traidor Judas (*...et vitam æternam. Amen*).

De la larguísima relación de *Apostolados* de pintores españoles conservados, los más conocidos fuera de la península son sin duda alguna los que El Greco realizó precisamente cuando llegó a España. Dichas realizaciones del pintor cretense no distan mucho en el tiempo de las series flamencas de Hendrick Goltzius o de Pierre Paul Rubens, difundidas por medio de estampas[2]. También es otro de los temas más repetidos en el obrador de Zurbarán, con desigual calidad, para los clientes provincianos, o con destino al Nuevo Mundo, como el que examinaremos ahora.

El *Apostolado* que se conserva actualmente en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa está constituido por una serie de doce grandes lienzos, pintados en 1633 por Zurbarán con gran participación de sus colaboradores y, pese a sus fallos, es el mejor de los que se conservan[3]. Ignoramos cuál fue su emplazamiento original: no existe documentación antigua referente a esta serie, razón por la cual se desconoce si fue encargada y pintada para la iglesia u otro lugar del real Convento de São Vicente de Fora, lugar donde se localiza por primera vez en el siglo XIX. Recordemos que en aquel entonces (el *San Pedro* (I-58) está

[1] Se llamó así desde el siglo IV, aunque no conste históricamente que haya sido compuesto por los Apóstoles. El texto explicado por San Ambrosio es el conocido por el Catecismo. En el siglo VI se afirmó que los doce compañeros de Cristo, por su orden, habían formulado los doce artículos (José Ruiz Goyo, "Los orígenes del Símbolo Apostólico", *Estudios Eclesiásticos*, XIII, 1934, pp. 316-337).

[2] Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, "El Greco, conocido y redescubierto", cat. exp. *El Greco*, Sevilla, Madrid, Oviedo, marzo-julio de 1998, p. 44.

[3] Véase Serrera 1988, pp. 185-187.

firmado y fechado en 1633), Portugal formaba parte del reino hispánico, siendo el monarca español Felipe IV rey también de los portugueses bajo el nombre de Felipe III. En esta época, los pintores sevillanos trabajaban a menudo para clientes lusitanos, sin embargo; ignoramos si el *Apostolado* de Lisboa fue un encargo directo a Francisco de Zurbarán, cuyo obrador estuvo durante doce años (1618-1629) en la ciudad de Llerena, cercana a Portugal, y podía ser conocido por eventuales clientes. Lo que sí sabemos, sin embargo, es que del taller del pintor extremeño salieron varios *Apostolados* para el mercado colonial y Serrera pensaba que "no hay que descartar la posibilidad de que éste sea uno de esos, que en vez de acabar en las Indias terminó en Portugal. Dada su calidad y el que esté firmado, no parece probable. A pesar de ello, si se compara con el de Marchena, pintado integralmente por el taller, aunque fuera contratado por el maestro, no hay que descartar la hipótesis de que ésta sea una de las muchas obras que Zurbarán ejecutó con vistas a satisfacer las demandas del mercado artístico sevillano. De ser así se explicarían las diferencias que se dan entre los distintos lienzos que lo integran"[4].

En todo caso, el 30 de abril de 1913, este *Apostolado* fue trasladado por el entonces director del museo de arte antiguo desde el patriarcado lisboeta, Paço Patriarcal de São Vicente de Fora, al Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. Las pinturas que representan a Santiago el Mayor y a San Felipe fueron cedidas, el 6 de mayo de 1914, al Museu Regional de Evora, donde estuvieron expuestas hasta que, por iniciativa de la Dirección del Museu de Lisboa, reingresaron en éste el año de 1944. Durante algún tiempo, solamente cuatro de los Apóstoles estuvieron expuestos en la Sala Española del Museu das Janelas Verdes y más tarde tan sólo *San Pedro* y *San Andrés*[5]. Desde 2009 se exponen nueve de los lienzos en las salas del museo.

La ordenación primitiva de la serie de los apóstoles podría inferirse del hecho de que seis de las figuras están vueltas hacia la derecha del espectador y las otras seis hacia su izquierda. En el centro hubo quizás una figura del Salvador, hoy pérdida. Los apóstoles que caminan de perfil se hallarían colocados en los extremos, como los más alejados del Señor; los otros, los parados, como si ya hubieran llegado, estarían más próximos al centro. Así, conforme volviesen al espectador la mayor parte de sus figuras y fisonomías, se irían colocando a los lados y Jesucristo se hallaría de frente. Como ignoramos para qué destinación fue encargado el conjunto a Zurbarán, hoy en día conservado en el museo de Lisboa, hemos decidido utilizar en el catálogo razonado[6] el orden de la secuencia del Credo o Símbolo Apostólico, dividido en doce artículos como afirmación de la fe[7]. Tanto en los grabados italianos como en los flamencos, así como en algunas series pintadas, como por ejemplo en un *Apostolado* de Sebastián de Llanos y Valdés conservado en el Palacio Arzobispal de Sevilla, cada figura lleva la frase del Credo que le corresponde, claramente rotulada en latín.

San Pedro (fig. 1) no aparece en esta serie según se solía representar en los *Apostolados* pintados o grabados anteriormente, donde se muestra como "príncipe de los apóstoles" con sus atributos más difundidos: las llaves, como portero del Paraíso, y el libro o el rollo de pergamino que evoca las dos epístolas que escribió. Zurbarán lo pinta de cuerpo entero con el tipo iconográfico de "San Pedro penitente" y no como cabeza de la Iglesia. De las doce frases del Credo, siempre corresponde a San Pedro la primera: "*Credo in unum Deum, patrem omnipotentem...*" (Creo en Dios, Padre todopoderoso...). La figura de San

[4] *Ibíd.*, p. 186.
[5] Santos 1945, p. 189.
[6] Véase I-58, 60-68.
[7] Véase Mâle 1932, pp. 365-368.

Pedro, como cabeza de la Iglesia y pontífice, de quien el controvertido papado del siglo XVI afirmaba que descendía su poder moral y temporal, representa también el valor del arrepentimiento y de la penitencia, elementos que la Reforma protestante negaba. En el *De Sanctis imaginibus*, del teólogo flamenco Joannes Molanus que también utilizaba Pacheco, se recoge la descripción física del apóstol San Pedro: era calvo, tonsurado como un monje y con barba corta. Varios autores señalan el empleo de fuentes grabadas, sin que se haya encontrado exactamente la que pudo servir de inspiración para este *San Pedro arrepentido*. Aunque Zurbarán emplea fuentes gráficas ya sean de Ribera u otros grabados que se manejaban en su taller, los interpreta siempre de una manera muy personal y característica. Pese a formar parte de un *Apostolado* completo, el *San Pedro Apóstol* está tratado de manera individual mientras que los demás apóstoles están concebidos para formar un conjunto. Dicho *San Pedro* es el único lienzo firmado y fechado (lám. I) de la serie y también el único del que se conoce una réplica de medio cuerpo conservada en la Casa y Museo del Greco en Toledo[8].

No es extraño que a *San Juan Evangelista* (fig. 3), el apóstol predilecto de Jesús, le corresponda un sitio privilegiado en el cortejo: siempre se le atribuye la segunda frase del Credo "*Creatorem Cœli et Terræ...*" (Creador del cielo y la tierra...). Se suele representar con aspecto juvenil e imberbe por haber sido el más joven de los doce compañeros de Cristo. El *San Juan* de la serie lisboeta es uno de los más desmesurados e ingratos del conjunto. En tercera posición, siguiendo los artículos del Credo, suele venir *Santiago el Mayor* (fig. 4), caracterizado por la frase: "*Credo in Iesum Christum, Filius eius unicum Dominum nostrum...*" (Creo en Jesucristo, su único hijo, nuestro Señor...). Jaime o Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, es llamado "el Mayor" para distinguirlo del otro Santiago, hijo de Alfeo. Aquí aparece como se le suele representar en los *Apostolados*, vestido de peregrino con esclavina y bordón, así como con una concha vieira, o venera, en recuerdo de las grandes peregrinaciones a Compostela. Su rostro varonil lleva bigote y barba, como un caballero del siglo XVII, y tiene una expresión de intensa oración.

Siguiendo el orden del Credo, a *San Andrés* (fig. 5) le toca la cuarta posición y la frase "*Qui conceptus de Spiritu Sancto, natus ex Maria Virgine...*" (Que fue concebido por obra del Espíritu Santo, nació de la Virgen María...). Hermano de San Pedro, pescador como éste y apóstol de Cristo, tiene el privilegio de ser nombrado en el Canon Romano, junto a los santos Pedro y Pablo y sigue ocupando, aún hoy, un lugar eminente en el séquito de los apóstoles desde los tiempos de San Gregorio Magno. Los *Hechos de Andrés*, apócrifo de los primeros tiempos cristianos, cuentan con detalle la pasión y la muerte de San Andrés, que habría sido crucificado en Grecia, alrededor del año 60. Según la tradición, la cruz de su martirio tenía forma de "X" o cruz aspada. Esta cruz no sólo se transformó en su atributo iconográfico principal sino que es conocida como "cruz de San Andrés".

Fue el apóstol *San Felipe* (fig. 6) uno de los primeros discípulos en seguir a Cristo, razón por la cual ocupa el quinto lugar en la jerarquía de los artículos del Credo y se le atribuye la frase "*Passus sub Pontio Pilato, cruxifixus, mortuus et sepultus...*" (Padeció bajo Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado...). Este artículo también podría referirse a su martirio. Todos los apóstoles de la serie de Lisboa se identifican por sus atributos personales. El atributo de San Felipe es una cruz latina, aquí visible detrás de él, por haber sido crucificado en Hierápolis, según la tradición. Así aquí, detrás de su cabeza, se adivina la cruz, recortada por el borde del lienzo. Es una figura aceptable con una evidente participación del obrador.

[8] Véase I-59.

La sexta frase del Símbolo Apostólico se relaciona generalmente con *Santo Tomás*: "*Descendit ad infernos, tertia die resurrexit a mortuis...*" (Bajó a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos...). El atributo de este apóstol es generalmente una lanza o alabarda, supuesto instrumento de su martirio (fig. 12). El lienzo de la serie de Lisboa que representa a este santo es uno de los menos logrados (II-246). No podemos admitir que Zurbarán haya puesto la mano en esta obra tosca, seguramente pintada por algún asistente.

San Bartolomé (fig. 7) es mencionado en sexto lugar en las tres listas de apóstoles de los Evangelios [Mt 10,3; Mc 3, 18, Lc 6, 14], pero en el séptimo en los Hechos de los Apóstoles [Hch 1, 13]. Sin duda por esta razón se le atribuye el séptimo artículo del Credo: "*Ascendit ad cœlum, sedet ad dexteram Dei, Patris Omnipotentis...*" (Subió a los cielos, está sentado a la derecha de Dios, Padre todopoderoso...). El *Martirologio Romano* y varias leyendas, como el apócrifo *Evangelio de Bartolomé*, brindan informaciones sobre sus andanzas y su martirio, acaecido en Armenia: allí fue desollado vivo y posteriormente decapitado. Se le representa llevando un cuchillo, instrumento de su horrible martirio. Es una representación escultórica en *contraposto*, inhabitual en Zurbarán y debida al empleo de un modelo ajeno: un *San Pedro* grabado por Bartolomeo Passarroti[9]. Como de costumbre, a partir de un modelo grabado manierista, Zurbarán, ayudado por algún asistente, ha conseguido una potente figura varonil, indudablemente "zurbaranesca".

El octavo en la enumeración de los Hechos de los Apóstoles es *San Mateo* (fig. 11), autor del primer Evangelio. Le corresponde la octava frase del Símbolo Apostólico: "*Unde venturus est iudicare vivos et mortuos*" (De donde vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos). La figura que lo representa en el *Apostolado* de Lisboa es muy tosca y se atribuye al obrador (II-245). No es muy segura su identificación, porque según la tradición murió a filo de espada, que debería ser su atributo personal. Sin embargo, el instrumento de su supuesto martirio es variable: hacha, cuchillo, lanza, alabarda o bien una hoz, lo que no se corresponde con el madero que aparece detrás del apóstol.

Al lado de esta figura poco lograda, el lienzo de *Santiago el Menor* (fig. 8) ofrece una solución compositiva bien aplomada, como un verdadero retrato de un espléndido hombre plebeyo, muy riberesco. Santiago, "hijo de Alfeo" aparece en noveno lugar en todas las listas de los Doce; apodado Santiago "el Menor", quizás porque era de baja estatura, para distinguirlo del otro Santiago, hijo de Zebedeo y hermano de San Juan. Se le atribuye el versículo: "*Credo in Spiritum Sanctum, Sanctam Ecclesiam catholicam*" (Creo en el Espíritu Santo, en la Santa Iglesia católica). La tradición cristiana lo ha identificado con el "hermano del Señor", es decir, que era pariente de Jesús y se le menciona veinte veces en el Nuevo Testamento. Intervino en el primer concilio de Jerusalén, ciudad de la cual fue el primer obispo. Es también el autor de la Carta de Santiago. Su figura es potente y el rostro áspero y muy individualizado, sin descuidar el ropaje.

San Simón (fig. 9), apodado el "Zelote", por pertenecer a esta secta, o el "Cananeo", por provenir de Caná, aparece en décimo o en undécimo lugar en las listas de los apóstoles [Lc 6, 15 y Mc 3, 18]. Le corresponde la décima frase del Credo: "*Sanctorum communionem, remissionem pecatorum*" (En la comunión de los santos, en la remisión de los pecados). Poco se sabe de su vida, pero las tradiciones señalan que predicó el Evangelio en Persia. Como en el caso de los demás apóstoles, también se ignora dónde y cuándo murió. Las imágenes que le representan recogen la tradición de que en su martirio fue cortado con una sierra de leñadores por los adoradores del sol en Persia: de ahí su atributo personal, que es la herramienta con la cual habría sido martirizado.

[9] Serrera 1998, pp. 188-190, repr.

San Judas Tadeo (fig. 10) ocupa el último lugar en la enumeración de los Doce que figura en los Hechos de los Apóstoles [Hch 1, 13]. Por esta razón le corresponde el artículo del Credo "*Carnis resurrectionem*" (En la resurrección de la carne). Era hermano de Santiago el Menor y de Simón [Mc 6, 13; Mt 13, 55]. Es el autor de una Epístola canónica, en la que se presenta a sí mismo como "servidor de Jesucristo" y "hermano de Santiago" [Jds 1, 1]. Su otro nombre, Tadeo, lo distingue de su homónimo Judas Iscariote. Sus atributos iconográficos son varios y corresponden a los posibles instrumentos de su martirio: la clava, garrote o maza, aunque también suele aparecer con espada, hacha, lanza o alabarda, como en este caso.

Un S*an Pablo* (fig. 2) pertenece también al *Apostolado* conservado en el museo de Lisboa. Por los Hechos de los Apóstoles sabemos que *San Matías*, discípulo de Jesús del cual no sabemos nada, fue elegido como apóstol en sustitución de Judas Iscariote [Hch 1, 23-26]; sin embargo en los *Apostolados*, muy a menudo se representa a San Pablo para completar la serie, por su apodo de "Apóstol de los Gentiles". San Pablo aparece en esta serie como una magnífica figura escultórica, vestida con un manto verde, cuyos plegados denuncian los modelos grabados repetidos en el taller del pintor con la ayuda de los discípulos. Puede ser que Zurbarán haya utilizado como fuente iconográfica un grabado de Schongauer; pero la influencia es leve y el grabado ha sido reinterpretado con mucha libertad y un sentido plástico característico de la producción zurbaranesca en los años 1630. El rostro, pintado como un anciano, está muy logrado: San Pablo medita con triste expresión, apoyado en la enorme espada de su martirio.

El *Apostolado* del museo de Lisboa corresponde a los ideales de la Reforma católica. Los Doce aparecen como "una galería de espléndidos tipos varoniles, ásperos e hirsutos"[10] recortados sobre un fondo oscuro del que surgen poderosas las siluetas revestidas de ampulosos mantos. Muestran una fuerte iluminación, procedente de la izquierda, de innegable influencia riberesca. Son doce figuras de cuerpo entero, mayores que el natural, que llenan el lienzo, y aunque están realizadas con evidente participación del obrador, tienen un carácter de monumentalidad impresionante. Las figuras escultóricas no están concebidas para ser vistas individualmente y las doce forman un conjunto asombroso de tipos populares, aunque en todas se percibe el arrobo místico. Representan tipos varoniles plebeyos e hirsutos de tipo riberesco: de áspero naturalismo en el rostro, las manos gruesas y los pies a menudo enormes y bastante feos. Serrera supuso que un ayudante del obrador, especializado en pintar precisamente los pies, habría pintado la mayoría de éstos en la serie, ya que los encontraba "desproporcionados y sin relación con el resto de la figura"[11]. El pintor, ayudado por su obrador, propone una interpretación personalizada de cada apóstol, llegando a alcanzar expresiones individualizadas en los rostros, en algunos casos muy dramáticas. Llama la atención el curioso parecido de algunos semblantes con una serie de *Apóstoles* de medio cuerpo, grabada por Jerôme David sobre composiciones de Claude Vignon[12], lo que no debe extrañar, porque sabemos que en el taller de Zurbarán se utilizaron varias veces grabados del pintor francés[13].

La composición general de estos lienzos también podría estar inspirada por grabados anteriores, como el *Apostolado* de Schongauer (siglo XV), según pensaba Angulo, o por las series grabadas por Callot, como suponía Soria, pero reinterpretada como de costumbre, con libertad y un vigoroso sentido plástico. La visión de Zurbarán en esta serie es, ante todo, escultórica y monumental. En estos años de 1630 el artis-

[10] Pérez Sánchez 1995, p. 44.
[11] Serrera 1998, p. 190.
[12] Pacht-Bassani 1993, pp. 495-501, figs. 534 G-549.
[13] Véase Delenda [1994] 1998.

ta se interesa sobre todo por la forma y la actitud variada de sus grandes figuras drapeadas con mantos ampulosos, que para nosotros, recuerdan a los *Apóstoles* grabados en Italia por Nicolaus van Aelst sobre composiciones de Antonio Tempesta[14] o a los de Martín de Vos grabados en 1592 por Adrian Collaert[15]. En ambas series de estampas se aprecian figuras monumentales de cuerpo entero, con pequeñas escenas en los fondos referentes a episodios de la vida o de la muerte de cada personaje. La unidad de la concepción de los doce apóstoles pintados por Zurbarán con sus asistentes, impone la fuerza del conjunto.

OTROS APOSTOLADOS

Si se compara el *Apostolado* de Lisboa con el de la iglesia de Marchena[16], incompleto pero de similar composición e iconografía, se pueden apreciar las diferencias de calidad que separan las obras de Zurbarán y su obrador y las pintadas sólo por el obrador.

La temática de los apóstoles estuvo también muy difundida en América ya que correspondía a los anhelos misioneros de la Iglesia que se estaba asentando en el Nuevo Mundo. La iconografía de estos conjuntos es bastante variada debido a la diversidad de fuentes grabadas que llegaban a América para ser copiadas, cuando no eran enviadas series completas pintadas desde España, especialmente desde Sevilla, puerto de partida para diferentes lugares de Hispanoamérica. De esta situación se benefició mucho el obrador de Zurbarán al cual se atribuyeron varios *Apostolados*. Sin embargo, las series que se concebían para el mercado americano se realizaban en general en el taller y repetían con pocas variantes los modelos del maestro, sin que éste participara en su realización.

El *Apostolado* conservado en el Convento de San Francisco de Lima (véase BA-12–BA-26), que quizás podría atribuirse a Bernabé de Ayala –uno de los mejores asistentes de Zurbarán–, es, de todos los conjuntos conservados en el continente americano, el de mayor calidad (figs. 13-15). El destino original de esta serie de quince lienzos es desconocido. La primera noticia documental de su existencia se encuentra en el *Libro Inventario de la Sacristía de Nuestro Padre San Francisco de Jesús*, mandado hacer por el Padre Juan de Marmión en 1785, donde entre los *Aumentos* figura "Un *Apostolado*, un lienzo del Señor, y otro de la Virgen" que son, con un lienzo de San Pablo, las quince obras reseñadas y halladas por el marqués de Lozoya en 1941[17]. Guinard pensaba que los cuadros habrían sido enviados desde España durante el siglo XVII, por estar documentadas las relaciones sevillanas del convento franciscano peruano entre 1620 y 1643[18]. Para el historiador peruano Stastny corresponderían a lo cobrado entre 1638 y 1640 por Zurbarán[19].

Otro conjunto zurbaranesco con doce figuras de los apóstoles se conserva en la sacristía de la Iglesia de Santo Domingo de la ciudad de Guatemala (véase II-NA-69 a-l). Es fundamentalmente una obra de taller o de un seguidor anónimo de Zurbarán y fue dado a conocer por Angulo en 1949[20]. Víctor Miguel

[14] Antonio Tempesta, *Apostolado con el Salvador y la Virgen*, serie de 14 estampas grabadas en Roma por Nicolaus van Aelst, París, BnF, Cabinet des Estampes.
[15] El Cristo, la Virgen, los doce apóstoles y San Pablo, en Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700, Roosendaal, Koninklijke Van Poll, Rotterdam, XLVI, 1995, n°s 789/1-803/1.
[16] Ciclo VII.
[17] Véase Lozoya 1943.
[18] Guinard [1960] 1988, p. 206.
[19] Ver Stastny 1988.
[20] Angulo 1949, pp. 169-170, lám. 1.

Fig. 16: Pintor anónimo, *San Andrés*, Jerez de la Frontera, Catedral de El Salvador.

Díaz transcribe la noticia tomada de un manuscrito titulado *Notas cronológicas de estas Indias: Tesoros de St^{o}Domingo*, donde dice que "el Apostolado partió de Cádiz para Antigua, por la ruta de México, y fue salvado del terremoto del 29 de julio de 1773, que destruyó la Iglesia de Santo Domingo de Antigua, trasladándose a la Iglesia de Santo Domingo de Guatemala, donde actualmente se halla"[21]. Las pinturas decoran desde 1864 la sacristía de la iglesia de dicho convento. En el reverso del cuadro de *San Simón* hay una inscripción: "Este Apostolado exceptuando a S. Andrés que es del Maestro Merlo en Guatemala, S. Bartolomé, el Salvador y la Virgen por Rosales todos los demás son del insigne Dn. Francisco de Zurbarán en Sevilla q.^{e} murió en Madrid en el año de 1662. A solicitud del R.P. Fray Luis de la Puente los reparó Rosales año de 1804 en la N Guatemela a 1 de Marzo"[22].

Otra serie completa, compuesta del *Salvador* y de los doce *Apóstole*s, se conserva en la Catedral de El Salvador de Jerez de la Frontera (Cádiz). Fue publicada por Hernández Díaz en 1978 con las reproducciones de cada lienzo[23], atribuidas al difícil "binomio" Ayala-Polanco. Este conjunto, de modesta calidad, fue pintado por un seguidor anónimo de Zurbarán en el decenio 1650-1660 (*San Andrés*, fig. 16). El *Apostolado* de Santa María de Carmona es de mejor calidad, sin embargo no puede atribuirse a Zurbarán y parece más del círculo de los Polanco (PO-24–PO-35).

Figs. 13-15: Bernabé de Ayala, *Apostolado*, Lima, Convento de San Francisco (BA-20, BA-14, BA-19).

[21] Díaz 1934, pp. 313-316.
[22] Gutiérrez 1988, p. 55.
[23] Hernández Díaz 1978, pp. 166-168, 175-176, figs. 1-13.

Fig. 1: San *Pedro* (I-58, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 2: *San Pablo* (I-60, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 3: *San Juan Evangelista* (I-61, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 4: *Santiago el Mayor* (I-62, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 5: *San Andrés* (I-63, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 6: *San Felipe* (I-64, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 7: *San Bartolomé* (I-65, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

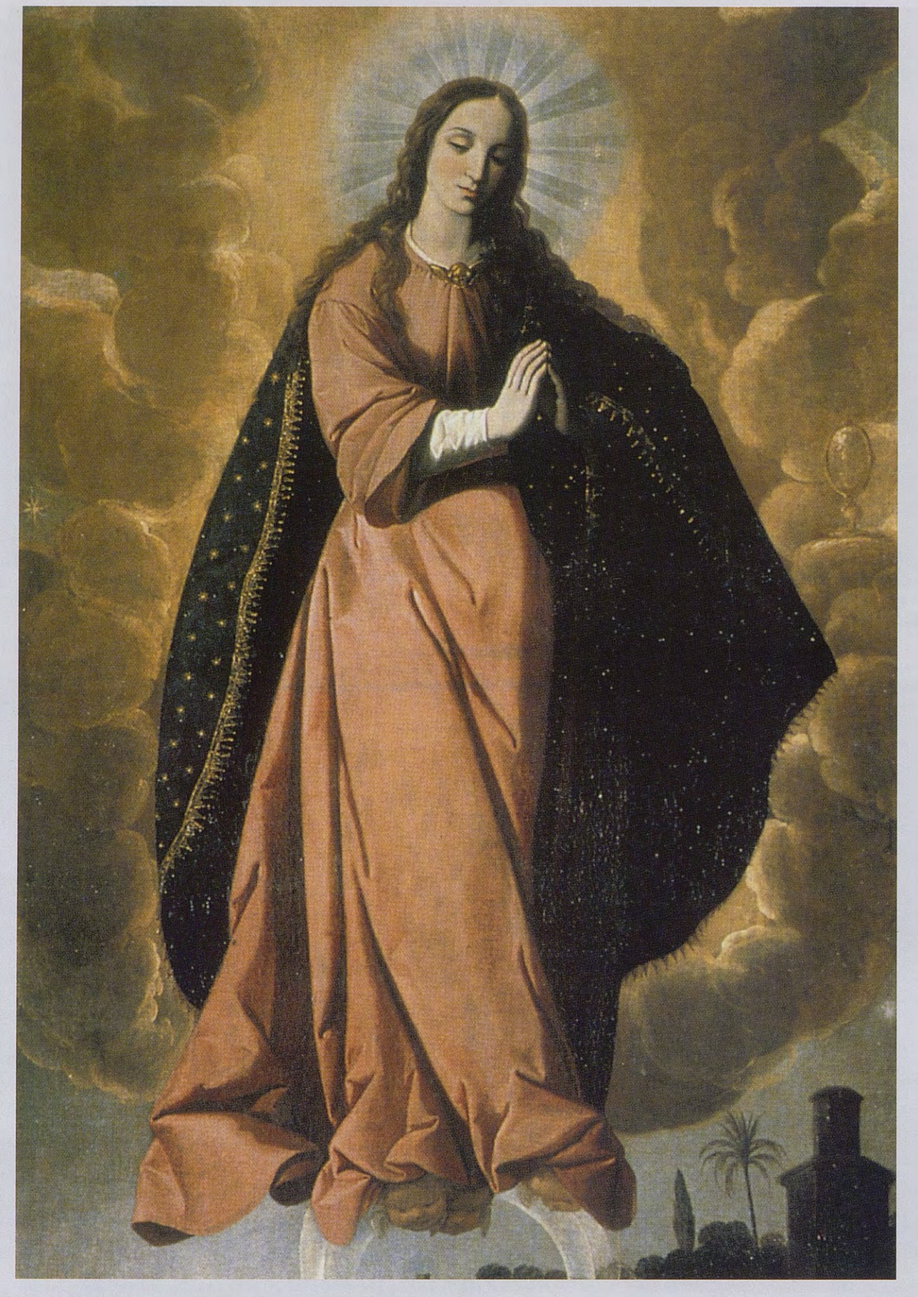
Fig. 8: *Santiago el Menor* (I-66, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 9: *San Simón* (I-67, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 10: *San Judas Tadeo o San Matías* (I-68, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 11: Obrador de Zurbarán, *San Mateo* (II-245, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

Fig. 12: Obrador de Zurbarán, *Santo Tomás* (II-246, 218 x 111,5). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



Lám. I: Obrador de Zurbarán, *Inmaculada Concepción* (II-63, 183 x 107).

CICLO VII

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA, MARCHENA (1636-1637)

Fig. 1: La Iglesia Parroquial de San Juan Bautista.

La Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de la localidad sevillana de Marchena (fig. 1) se empezó a construir en 1490, experimentando diversas ampliaciones en los siglos XVI y XVII. Se trata de uno de los templos más importantes de la ciudad y posee dimensiones catedralicias. Aunque realizada en estilo mudéjar, las reformas de los siglos siguientes la cargaron de detalles renacentistas. En su retablo mayor, también nos encontramos motivos góticos con adornos platerescos y pinturas de Alejo Fernández. También hay que destacar las esculturas de Alonso Cano, varias piezas del orfebre Francisco Alfaro y cuadros de Zurbarán. En su sacristía está instalado el Museo de Zurbarán, Orfebrería y Bordados.

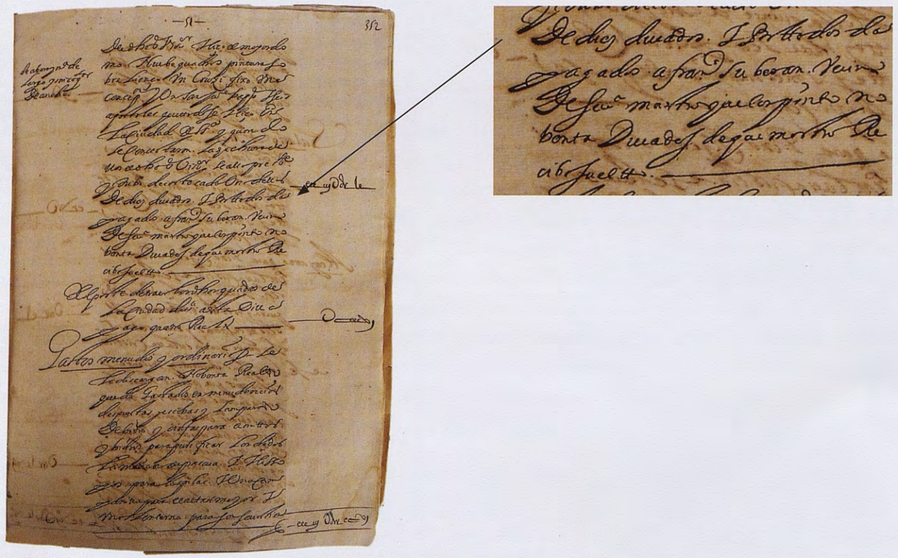
Gracias al mecenazgo de los XI Señores de Marchena y IV Duques de Arcos, D. Rodrigo Ponce de León y su esposa Dª Ana Fernández de Aragón y Sandoval, se construyó una nueva sacristía de planta rectangular, cubierta por un alfarje plano, detrás de la cabecera del templo. En dicha sacristía se conservaban nueve cuadros representando el *Cristo crucificado* (fig. 4), la *Inmaculada Concepción* (lám. I), *San Juan Bautista* (fig. 5) y los apóstoles *San Pedro* (fig. 6), *San Pablo* (fig. 7), *San Juan Evangelista* (fig. 8), *Santiago el Mayor* (fig. 9), *San Andrés* (fig. 10) y *San Bartolomé* (fig. 11), todos ellos de notoria factura zurbaranesca. La tradición oral de Marchena aseguraba que estos grandes lienzos de la sacristía eran de Zurbarán y que en el archivo parroquial se encontraba un recibo otorgado por el propio pintor para este conjunto. En 1949, Guinard mencionó en una nota la existencia de estos cuadros, así como la tradición local de hallarse documentados[1]. Pero nadie había dado a conocer esta importante serie –conservada *in situ* desde el principio– hasta que Hernández Díaz publicó en 1953 las nueve pinturas y gran parte de los documentos referidos al conjunto, que efectivamente se hallaban en el archivo parroquial del templo[2].

En el *Libro de Visitas* consta que en la visita canónica efectuada a la parroquia de San Juan Bautista de Marchena en el año de 1618 se ordenó agrandar la sacristía aneja al templo, tomando el terreno, si fuera necesario, de la vía pública. En las visitas de los años 1622 y 1625 se vuelve a consignar la necesidad de construir esta nueva sacristía, al parecer todavía sin empezar. Por fin, en el descargo de la cuenta correspondiente al año 1629, se anotan diversas cantidades de dinero abonadas al alarife que ejecutaba la citada obra, bajo la dirección del maestro mayor de fábricas[3]. La obra estaría concluida en 1633, ya que en esta

[1] Guinard 1949, III, p. 24 (sin aportar la documentación).
[2] Hernández Díaz 1953, pp. 31-36, láms. I–VIII.
[3] Hernández Díaz, *op. cit.*, pp. 31-32 y Pareja 1997-98, p. 65.

fecha el visitador Dr. Don Cristóbal Méndez de Porras manda que se encarguen pinturas para su adorno, se ordena al mayordomo que "*Ytem. Que para el buen adorno de dicha sacristía se hagan cuadros que se pongan en los cuatro testeros de ella, de buena pintura y al mayor precio que se pudiere por dicha fábrica*"[4]. En la visita del 22 de marzo de 1635, todavía no se han hecho las pinturas porque queda reseñado que "*Ytem. Los nueve cuadros que en la visita pasada quedaron mandados hacer para la Sacristía se hagan. Por cuanto está muy desordenada?*"[5].

En la siguiente visita de 1637, se consignan en las cuentas de la fábrica todos los datos del encargo, el precio y la colocación de las nueve pinturas que se instalaron en la sacristía nueva: "*Cuadros de un apostolado que se puso en la Sacristia. Por mandato de la visita pasada del dicho Señor Visitador, hizo el mayordomo nueve cuadros, pintura sobre lienzo, un Crucifijo, una Concepción y un San Juan Bautista y seís Apótoles, que todo se hizo en la ciudad de Sevilla y cuando se concertaron la hechura de ellos, el dicho Señor Visitador se halló presente y tuvo de costo, cada uno de ellos, de diez ducados, y por todos da pagados a Francisco Suberán* [sic] *vecino de Sevilla, maestro que los pintó, noventa ducados de que mostró recibo suelto*", al margen figura "*de a vara y media de largo y cinco cuartas de ancho*" (figs. 2 y 3). Por el transporte desde Sevilla se abonaron 4 reales[6].



Figs. 2-3: Archivo Parroquial de San Juan Bautista, Marchena. *Cuentas de fábrica*, X, fol. 352. Visita de 1637 y detalle del folio.

[4] Marchena, Archivo Parroquial de San Juan Bautista *Cuentas de fábrica,* t. IX, p. 3. Mandatos. Visita del 20 de febrero de 1633. Reproducido en Pareja, *op. cit.*, p. 66.
[5] *Ibíd.*, t. X, p. 156 (Pareja, *op. cit.*, p. 67).
[6] *Ibíd.*, t. X, pp. 351r y 351v (Hernández Díaz, *op. cit.*, p. 32 y Pareja, *op. cit.*, pp. 67-68).

De acuerdo con el texto transcrito, la documentación identifica el conjunto de las nueve obras que se conservan hoy en día en el mismo lugar para el que fueron encargadas y pintadas[7]. El recibo del pintor no se ha encontrado, pero se trata evidentemente de Francisco de Zurbarán. Es notorio que, por la modesta calidad de las obras y por la misma economía de su precio, se trata de un encargo en el cual el maestro sólo habría dirigido la ejecución de los lienzos. Salvo la *Inmaculada Concepción*, que Jeannine Baticle presentó como original en la exposición antológica que se celebró en Nueva York en 1987 y en París en 1988, la mayoría de los estudiosos de Zurbarán consideraron que la serie de Marchena era producción del obrador del artista, sin que algunos historiadores negaran la posible intervención del maestro[8].

Como casi todos los especialistas que han estudiado las pinturas de Marchena estos últimos años (Juan Miguel Serrera[9], Alfonso Pérez Sánchez[10], Benito Navarrete[11] o Enrique Valdivieso[12]), pensamos que estas nueve pinturas fueron realizadas por los asistentes del obrador del pintor de Fuente de Cantos, a partir de obras del maestro o de estampas, modelos ajenos que proporcionaría el maestro a sus ayudantes para realizar una serie de pinturas evidentemente "zurbaranescas", pero en ningún modo de la mano del propio Zurbarán. La gran historiadora del pintor extremeño que fue María Luisa Caturla opinaba igual: "los importantes contratos que realizaba Zurbarán en esta época hicieron que no se podía ocupar de peticiones menores y dejó la Sacristía de la Iglesia de San Juan de Marchena en manos de sus discípulos"[13]. Por cada lienzo de Marchena, el maestro cobra diez ducados, es decir, 110 reales, en una época de su vida en la cual le pagaban unos 1.300 reales por lienzo[14]. Como se han conservado los nueve cuadros pagados a Zurbarán, resulta evidente que el pintor dejó la totalidad de la ejecución del encargo a sus oficiales.

Los lienzos de Marchena, que estaban en bastante mal estado, fueron restaurados con motivo de la exposición conmemorativa del IV Centenario del nacimiento del pintor, que itineró por Córdoba, Marchena y Cádiz en 1997.

[7] Por razones de seguridad las pinturas se conservan actualmente en el Museo Zurbarán, sito en la propia Iglesia de San Juan Bautista de Marchena.
[8] Torres Martín 1963, pp. 53-54 o más recientemente Marín Medina 2001, pp. 36-37.
[9] Serrera 1988, p. 188.
[10] Pérez Sánchez 1995, pp. 62-64.
[11] Navarrete 1998-2000, p. 51.
[12] Valdivieso 2003, p. 264.
[13] Caturla/Delenda 1994, p. 132.
[14] Cifra media calculada a partir de todos los precios conocidos entre 1628 y 1639.

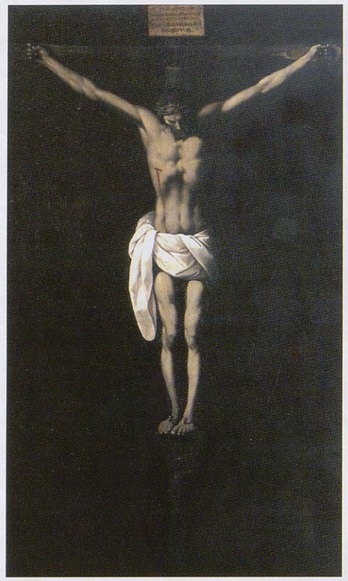


Fig. 4: Obrador de Zurbarán, *Cristo muerto en la cruz* (II-62, 181 x 107).

Fig. 5: Obrador de Zurbarán, *San Juan Bautista* (II-219, 183 x 107).

Fig. 6: Obrador de Zurbarán, *San Pedro* (II-247, 182 x 108).

Fig. 7: Obrador de Zurbarán, *San Pablo* (II-248, 181 x 107).

Fig. 8: Obrador de Zurbarán, *San Juan Evangelista* (II-249, 183 x 106).

Fig. 9: Obrador de Zurbarán, *Santiago el Mayor* (II-250, 180 x 107).

Fig. 10: Obrador de Zurbarán, *San Andrés* (II-251, 181 x 109).

Fig. 11: Obrador de Zurbarán, *San Bartolomé* (II-252, 178 x 107).

Lám I (detalle): *San Blas* (ver fig. 1c). Bucarest, Muzeul Național de Artă al României.

CICLO VIII

COLEGIO DE SAN ALBERTO DEL CARMEN CALZADO, SEVILLA (ca 1633-1635)

Los orígenes del Colegio de San Alberto de los Carmelitas de la Primitiva Observancia –Calzados– de Sevilla, deben ser encuadrados dentro de los ideales postridentinos, tendentes a mejorar la formación religiosa y la preparación intelectual de los frailes, para atender mejor a los fieles. Las investigaciones sobre la rama de los carmelitas calzados han sido escasas. Tal vez quedaron eclipsadas por la fama de los santos reformadores del Carmen Descalzo, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, cuya obra tuvo una enorme resonancia en España y particularmente en Andalucía. Los investigadores se han centrado casi exclusivamente en los carmelitas descalzos, olvidándose un poco del fecundo y positivo papel que el Carmen de la Primitiva Observancia siguió desempeñando a lo largo de los siglos, hasta la invasión francesa y el siglo XIX, lleno de avatares vividos por la Iglesia en España (desamortizaciones, exclaustraciones, Revolución de 1868, etc.). Unas informaciones localizadas en el Archivo Notarial de Granada y en un manuscrito inédito de la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre la fundación del Colegio San Alberto, fueron publicadas por Lázaro Gila Medina en 1993[1]. Estos documentos "dan como resultado el que hoy los orígenes de esta fundación carmelitana, que junto con el Convento Casa Grande del Carmen en la calle Baños, hasta hace poco cuartel, y el de Santa Teresa, desaparecido en 1868 y que estuvo situado junto a la Cruz de Campo, formaban parte de la trilogía del Carmelo Calzado en Sevilla, sean los más conocidos"[2].

Aunque la Provincia de Andalucía del Carmen de la Primitiva Observancia tenía ya más de veinte conventos en los que se enseñaban diversas materias, los padres carmelitas calzados deseaban crear un nuevo colegio dedicado exclusivamente al estudio de la Sagrada Teología. El padre Fray Benito Enríquez, confesor carmelita de una noble y rica sevillana, Doña Bernardina de Salazar, viuda del jurado Don Luis Suárez de Soria, supo entusiasmar con la fundación del deseado colegio de la Orden los piadosos sentimientos de Doña Bernardina que, no teniendo hijos, deseaba hacer una donación a Dios. Con su generoso donativo, el 2 de diciembre de 1602, se compraron por 13.000 ducados unas casas que pertenecían a Don Juan Manuel de León para asentar en ellas el nuevo colegio de estudios[3], bajo la advocación de San Alberto de Sicilia. Su iglesia fue estrenada el 2 de febrero del año siguiente, pero siguió decorándose en años posteriores. El Colegio de San Alberto permaneció hasta los días de la invasión francesa, en que fue parcialmente destruido su templo, y el convento se empleó como cuartel de la milicia nacional. Cuando se marcharon los franceses, la iglesia fue reedificada con unos retablos neoclásicos y abierta de nuevo al culto en mayo de 1815. Los religiosos del Carmen Calzado siguieron poseyéndola hasta la exclaustración de 1835[4]. A pesar de los avatares desgraciados del patrimonio artístico sevillano y de las azarosas circunstancias vividas por el Co-

[1] Véase Lázaro Gila Medina, "La fundación y los primeros bienes del Colegio de San Alberto de los Carmelitas de la Primitiva Observancia, –Calzados–, de Sevilla", *Atrio,* 1993, nº 5, pp. 93-99.
[2] Gila Medina, *op. cit.*, pp. 93-94.
[3] *Ibíd.*, p. 94.
[4] Gestoso 1892, III, p. 404.

legio de San Alberto, éste volvió a permanecer en manos de la Orden de los Carmelitas Calzados sevillanos hasta la Revolución de 1868. En esta fecha fue cedido a los padres filipenses, pasando finalmente en 1893 a ser propiedad definitiva de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri[5]. La iglesia se encuentra en la actual calle de la Estrella en la colación de la parroquia de San Isidoro.

El templo primitivo fue consagrado en 1626 por el arzobispo Diego de Guzmán, Patriarca de las Indias, aunque la capilla mayor no se finalizó hasta 1632. La iglesia contaba con un destacado repertorio de obras de arte realizadas por los mejores artistas sevillanos de la época: Juan Martínez Montañés, Francisco Pacheco, Alonso Cano y Francisco de Zurbarán. A pesar de esta conocida riqueza, quedan aún numerosas incógnitas sobre la decoración y la disposición de las obras en la iglesia. Todos los autores antiguos aluden a unas buenas pinturas de Zurbarán para un retablo de la Iglesia de San Alberto, pero no conocemos ni el número de los lienzos, ni su distribución en el retablo, ni tampoco los asuntos encargados al maestro extremeño: "tal vez por tratarse de pinturas pertenecientes a un altar de una capilla lateral, obras menores en cuanto a tamaño, si no en calidad"[6]. Por Palomino sólo sabemos "*que también [Zurbarán] pintó un retablo en el Colegio de San Alberto en competencia de Alonso Cano y de Pacheco*"[7]. Ponz describe: "*En el Colegio de los Carmelitas Calzados, baxo la advocación de S. Alberto, hay pinturas muy apreciables en los altares de la nave de la iglesia [...] hay porción de bellas pinturas de Zurbarán*"[8], mientras que Ceán Bermúdez solamente localiza el emplazamiento del retablo: "*los lienzos del primer retablo que está a mano derecha, entrando por la puerta de la iglesia, que pintó [Zurbarán] en competencia de Alonso Cano y de Francisco Pacheco, que hicieron las de los demás retablos*"[9]. También carecemos de noticia documental para la fecha posible de la participación de Zurbarán en la decoración de la iglesia del nuevo Colegio de los Carmelitas Calzados.

La iglesia construida en 1602, siguió decorándose entre 1628 y 1633, fechas en las cuales se encargaron, como veremos, las pinturas de dos de los siete retablos destinados a las capillas laterales de la nave, situadas cuatro en el lado del Evangelio –es decir, a la izquierda del altar mayor– y tres en el lado de la Epístola –a la derecha–. El templo sufrió numerosas reformas en los siglos XVIII y XIX. Tras la Guerra de la Independencia, el edificio fue restaurado y los retablos pasaron a tener traza neoclásica, pero manteniendo los rasgos característicos de los retablos sevillanos de finales del primer tercio del siglo XVII sevillano. Entonces se volvieron a poner las pinturas originales que no habían sido expoliadas por los franceses a partir de 1810[10]. La disposición en planta de la iglesia del Colegio de San Alberto es de forma rectangular, de una sola y espaciosa nave sobre la cual corre una tribuna, y con siete capillas-hornacinas entre los contrafuertes inferiores. Cada una de dichas capillas mide actualmente 3,50 m. de ancho por unos 7 m. de alto[11]. De los retablos primitivos, el único que se conserva hoy en día con sus pinturas originales (los *Cuatro Evangelistas* y la *Coronación de la Virgen*) es el de Melchor de Pozo (fig. 1), que se sitúa en la segunda capilla de la nave, del lado del Evangelio. Ponz, Ceán y Gestoso atribuyeron las obras a Pacheco, pero se trata en realidad de una obra encargada entre 1631 y 1633 a Juan del Castillo[12]. Se sabe que Alonso Cano realizó los

[5] José Fernández López, "Los retablos de Alonso Cano de la Iglesia de San Alberto de Sevilla. Nuevos datos históricos e iconográficos", en *Alonso Cano y su época*, Actas del symposium internacional, Granada, 2002, pp. 141-150.
[6] Guinard 1946, I, p. 271.
[7] Palomino [1724] 1988, III, p. 275.
[8] Ponz [1780] 1972, IX, p. 104.
[9] Ceán [1800] 1965, VI, pp. 48-49.
[10] Fernández López, *op. cit.*, p. 142.
[11] Baticle 1988, pp. 153-155.
[12] Valdivieso/Serrera 1985, pp. 312, 325-326.

lienzos de otros tres retablos y se ha publicado el contrato que firmó con los padres carmelitas en noviembre de 1628 para uno de ellos, que representaba escenas de la vida de Santa Teresa de Jesús[13].

Los contratos para los retablos encargados a Alonso Cano y a Juan del Castillo aportan datos interesantes para el establecimiento de la posible fecha de las pinturas de Zurbarán y así mismo pueden servir para imaginar la distribución de sus lienzos en el retablo de la última capilla del lado de la Epístola, antes de llegar a la puerta de la iglesia. Como las siete capillas tienen las mismas dimensiones, se supone que los pintores estuvieron sometidos a las mismas condiciones, es decir, que el formato de los lienzos –de tamaño pequeño– tenía que ser alargado y estrecho, a excepción del cuadro central del sagrario. Por otro lado, el centro del retablo de Cano estaba ocupado por una escultura y el de Castillo por pinturas.

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DEL RETABLO DE ZURBARÁN

Como no conocemos ningún dato concreto sobre los temas de las pinturas que Zurbarán habría realizado para el retablo de la iglesia del Colegio de San Alberto de Sevilla –único convento del Carmen para el cual sabemos que trabajó nuestro pintor–, parece lógico relacionarlas con los únicos cuadros de asuntos carmelitas conocidos, como hizo Guinard en 1946: se trata de los dos cuadros pequeños de excelente calidad que se conservan actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston, *San Pedro Tomás* (fig. 1a, 91 x 32 cm) y el *Beato Cirilo* (fig. 1b, 91 x 32 cm). El *Inventario* del Alcázar donde se conservaron los lienzos sustraídos de los conventos en 1810 nos suministra una indicación: en la Sala nº 8, seis cuadros forman un grupo con números seguidos del 268 al 272 que podrían proceder de San Alberto. Cuatro de ellos son de idéntico tamaño, (1 vara por 1/3 vara, ca 85 x 30 cm): número 268, *San Blas*, número 269, *Santo Tomás*, número 270, *San Cirilo* y número 271, *San Francisco*. *San Pedro* y *San Pablo*, ambos iguales entre sí (3/4 vara por ½ vara, ca 75 x 42 cm), llevan el mismo número, 272.

Dos de estos cuadros son los que se conservan en el museo de Boston, proceden de la colección del mariscal Soult, duque de Dalmacia, y fueron vendidos directamente al duque de Sutherland, antes de 1836. Por esta razón, no figuran en los catálogos de las ventas de Soult de 1852 y 1867, mientras que el *San Blas* (lám. I) y el *San Francisco* se subastaron con los números 37 y 38 en la venta de 1852. El primero pertenece ahora al Muzeul Naţional de Artă al României de Bucarest (fig. 1c, 92,5 x 32,4 cm), y el *San Francisco de pie contemplando una calavera* (fig. 1d, 91 x 32 cm) se conserva en el Saint Louis Art Museum de San Luis en los Estados Unidos. No se han localizado ni el *San Pedro* y ni el *San Pablo*. Se admite que los cuatro primeros lienzos formaron parte del retablo de San Alberto.

Sabemos que los carmelitas se creían descendientes directos del profeta Elías, pero, de hecho, hay solamente testimonios de la presencia de los frailes en el Monte Carmelo en Palestina a partir del siglo XII. Concretamente tres de los santos que figuran en el retablito pintado por Zurbarán, San Blas y los dos monjes de la Orden, San Pedro Tomás y el Beato Cirilo, están relacionados con Oriente Medio. San Blas (†ca 316) fue médico, obispo de Sebaste (Armenia) y mártir. Hizo vida eremítica en una cueva del Monte Argeus. El santo obispo era conocido por su don de taumaturgo. La devoción del pueblo cristiano a San Blas ha ido paralela al culto oficial. Se le cuenta entre los "catorce santos protectores", llamados así desde la Edad Media porque se les considera abogados eficaces en las penalidades de la vida. Como en los otros pequeños lienzos del retablo de San Alberto, la identidad del obispo representado sólo se puede reconocer por la inscripción "S. Blasius" pintada en la peana.

[13] López Martínez 1952.

Los dos lienzos pequeños y refinados conservados en el museo de Boston representan a religiosos de la Orden del Carmen. San Pedro Tomás (1305-1366), obispo, arzobispo y patriarca, combinó armoniosamente la vida religiosa en la Orden del Carmen con una brillante carrera diplomática y militar. En 1342 fue nombrado Procurador General de los Carmelitas y en 1362 fue cofundador de la Facultad de Teología de Bolonia. Como legado en Oriente, fueron famosas sus negociaciones con los ortodoxos. Murió en Chipre el día de la Epifanía a consecuencia de las heridas sufridas en combate contra los infieles, lo que fue considerado como martirio, siendo canonizado por la Sagrada Congregación de Ritos en 1628. Con anterioridad, Pablo V (1605-1621) había autorizado a los carmelitas a celebrar su festividad el 6 de enero. San Pedro Tomás era un ardiente defensor de la Inmaculada Concepción. En el cuadro de Zurbarán está representado con un libro. Se trata, sin duda de su *Purissima B.V. Mariae conceptione libellus*, en el que afirma que la Virgen nació libre de pecado original[14]. La representación del otro santo carmelita es absolutamente excepcional y sólo se le identifica por la inscripción en el pedestal. A pesar de los estudios recientes, no hay noticias ciertas de la vida de San Cirilo de Constantinopla y su iconografía es escasa. Su culto floreció en la Orden del siglo XIII al XVII. El Capítulo General de 1399 lo propuso como Confesor y Doctor y algunos historiadores lo hicieron también General de la Orden. Parece que hubo confusiones con San Cirilo de Alejandría y San Cirilo de Jerusalén. El malentendido con los otros dos Cirilos, que vivieron 800 o 900 años antes, llevó a los carmelitas a honrar a este fraile de la Orden como santo y doctor de la Iglesia. En realidad lo que importa es lo que se creía en tiempos de Zurbarán y que el día de su fiesta, celebraba en la Orden el 6 de marzo hasta la última reforma litúrgica, podía leerse en los *Flos Sanctorum* del siglo XVII[15].

Una vez más, Zurbarán se encontraba frente a unas representaciones sin ningún precedente iconográfico. Todavía en el siglo XVII, los carmelitas se creían descendientes directos del profeta Elías. Además de su estancia común en Oriente Medio, supuesta cuna de la Orden, San Cirilo y San Pedro Tomás fueron diplomáticos y lucharon por la unión de las iglesias griega y latina. En una época todavía enturbiada por las luchas religiosas, los padres carmelitas querían hacer alarde de constancia en su acción pacificadora. Sin embargo, probablemente los comitentes pidieron a Zurbarán que pintara los dos santos religiosos sin otros atributos que unos libros para recordarlos como profesores. Los dos tuvieron gran devoción por María Inmaculada, lo que les otorgó el privilegio de tener numerosas visiones. La propia Virgen les confirmó la perennidad del Carmelo. En la época en la cual se encargaron estos lienzos, la Orden, como otras muchas en Sevilla, se dedicaba celosamente a la divulgación y la defensa de la Inmaculada Concepción. Esto podría explicar la elección nada corriente de ambos santos carmelitas, tan devotos de María, patrona de la Orden.

Las relaciones entre el Carmelo y la espiritualidad franciscana pueden explicar la presencia de una imagen de San Francisco en una iglesia del Carmen. El formato muy peculiar de dicho lienzo corresponde al de las pinturas del único de los pequeños retablos del siglo XVII todavía conservado *in situ* en la Iglesia de San Alberto. Como en los otros tres cuadritos antes aludidos, el santo de Asís se halla colocado sobre un zócalo de piedras ante una hornacina. El contraste entre la luz y la sombra otorga a los cuatro lienzos una evidente sensación de relieve.

La reconstrucción del retablo no es fácil, porque nos encontramos con dos figuras de perfil mirando hacia la derecha (*San Pedro Tomás* y *San Blas*), una completamente de frente (*San Francisco de pie contemplando una calavera*) y una de tres cuartos vuelta hacia la izquierda (*Beato Cirilo*). Sin embargo, el estilo refinado de estos cuatro lienzos pequeños de formato tan peculiar permite suponer con bastantes razones que formaron parte del retablo de Zurbarán para la iglesia del Colegio de San Alberto.

[14] Véase Mgr Paul Guérin, *Les Petits Bollandistes*, París, 1860, I, pp. 165-174.
[15] *Ibíd.*, III, pp. 199-203.

Fig. 1: Posible reconstrucción del retablo de Zurbarán a partir del retablo de Melchor de Pozo.

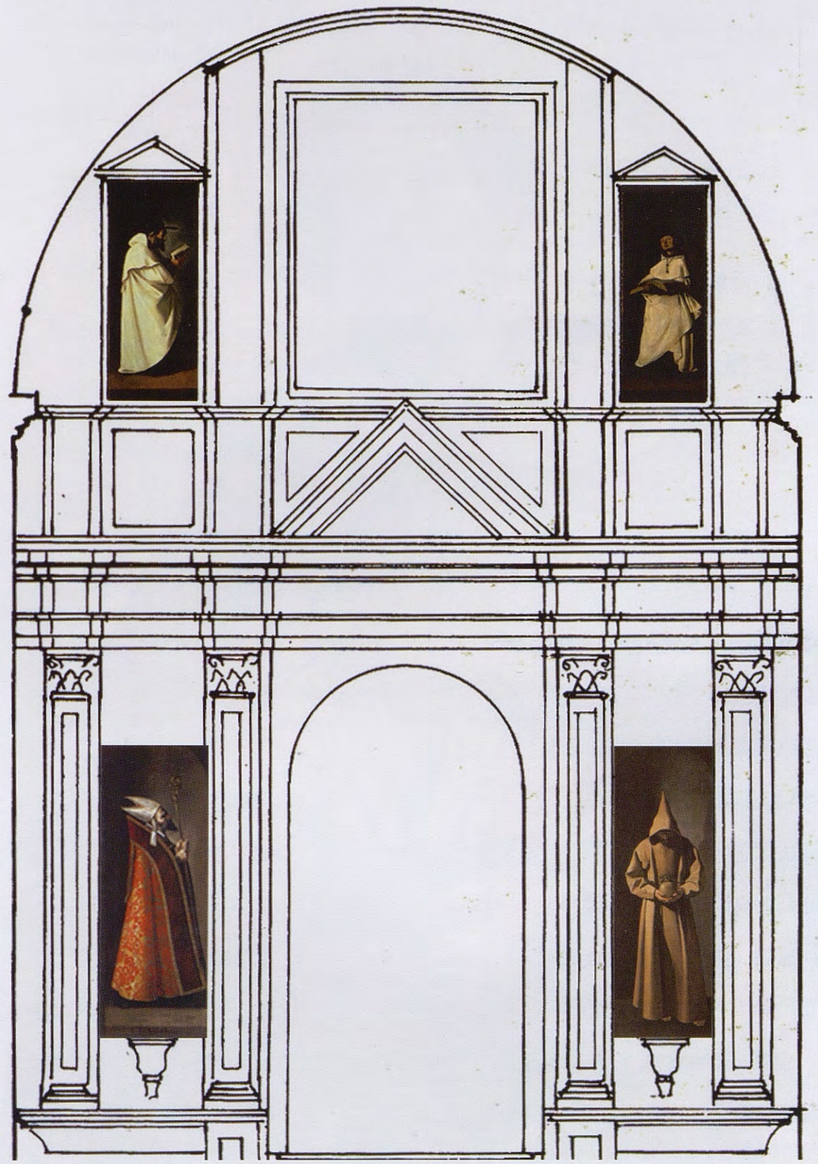


Fig. 1a: *San Pedro Tomás* (I-69, 91 x 32). Boston, Museum of Fine Arts.
Fig. 1b: *Beato Cirilo* (I-70, 91 x 32). Boston, Museum of Fine Arts.
Fig. 1c: *San Blas* (I-72, 92,5 x 32,4). Bucarest, Muzeul Național de Artă al României.
Fig. 1d: *San Francisco de pie contemplando una calavera* (I-71, 91 x 32). San Luis, Saint Louis Art Museum.

Lám. I (detalle): *Beato Enrique Susón* (ver fig. 1). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

CICLO IX

SANTO DOMINGO DE PORTACOELI, SEVILLA (ca 1638-1640)

"Los historiadores antiguos y modernos se empeñan en aseverar que Fray Rodrigo de Valencia fundó en 1440 el convento de Portacoeli. Los contradice el mismo Fray Rodrigo, que declara que el fundador fue San Álvaro de Córdoba. Y lo confirman los registros del mayordomazgo de Sevilla"[1]. Santo Domingo de Portacoeli será pues una continuación sevillana de Escalacoeli, cuna de la reforma de la vida dominica, situada en los picos de la Sierra Morena, fundado por Fray Álvaro de Córdoba a raíz del funesto bache de la *Claustra*, que causó grandes divisiones en la Orden durante el siglo XV. En el convento de Escalacoeli reinaba la más estricta observancia, erguida como una lanza de reconquista espiritual. San Álvaro, devotísimo de los misterios de la vida y pasión de Cristo, construyó en Escalacoeli el primer *Via Crucis* de Europa. El Convento de Santo Domingo de Portacoeli, situado extramuros de Sevilla en el barrio de San Bernardo, se erigió como segunda residencia de la ciudad, con espíritu reformado. Desgraciadamente no ha podido llegar hasta nuestros días porque quedó destruido en el siglo XIX, como otros muchos.

A imitación de todos los ricos y modernos conventos sevillanos, en la primera mitad del siglo XVII, los frailes de Portacoeli transformaron la decoración de su iglesia. La ejecución del altar mayor fue encargada en 1605 a Martínez Montañés y a Pacheco. Ponz lo admiró y describió su estructura y programa iconográfico, destacando la imagen del *Santo Domingo penitente*[2]. Cuando desapareció el retablo en la exclaustración de 1835, la figura del santo titular fue trasladada al Museo de Bellas Artes donde se conservan también los cuadros encargados a Zurbarán hacia 1638-1640 para los dos altares laterales dedicados al *Beato Suso* (fig. 1 y lám. I) (o Susón) y a *San Luis Beltrán* (fig. 2). Según Ponz, la arquitectura de ambos retablos era buena y sobria, apareciendo los lienzos enmarcados por dos columnas. Estaban situados a cada lado del crucero, uno frente a otro. El contrato, visto por Celestino López en el Archivo de Protocolos de Sevilla, no ha podido desgraciadamente ser localizado de nuevo, lo que impide conocer la fecha exacta de su ejecución. Al famoso historiador sevillano le llamó la atención la descripción muy detallada y expresiva de cómo se debía pintar el Beato Susón. Por Ceán sabemos que en cada altar había una predela con pequeños cuadros ilustrativos de episodios de la vida de los santos titulares [Ceán [1800] 1965, VI, Madrid, p. 50]. Dichos cuadritos de los zócalos han desaparecido. Paul Guinard creyó que cuatro *Escenas de la vida de San Luis Beltrán* de formato apaisado, inventariadas en el catálogo de la venta de la colección del Deán López Cepero de 1860, bien podían tratarse de los lienzos de la predela. Dos de estas *Escenas* se vendieron. Las otras dos figuraron en la exposición *Zurbarán* de 1905 (n°s 69 y 70) bajo el mismo título *Pasaje de la vida de San Luis Beltrán*,

[1] Huerga 1992, p. 137. (Agradecemos al padre P.-B. Hodel, o.p., su ayuda en esta investigación).
[2] Para la reconstrucción del perdido retablo mayor del Monasterio de Santo Domingo de Portacoeli, véase Navarrete, cat. exp. *El papel del dibujo en España*, Madrid/Barcelona 2006-07, pp. 15-16, fig. 7.

con sus dimensiones (34[*sic*] x 1,19 m) y como propiedad de "doña Dolores Muni, viuda de López Cepero, Sevilla". Hoy en día se ignora dónde se encuentran estos cuadros[3].

El mismo Guinard publicó en su catálogo de 1960 dos pequeños lienzos de temas dominicos que aparecen bajo el nº 245 en el inventario de 1810 del Alcázar, donde estuvieron localizados también el *Beato Susón* y *San Luis Beltrán* (nºs 67 y 68). Ambas pinturitas cuadradas de ¾ de vara aparecen como "Uno de la Virgen que se la aparece a Santo Domingo y otro de la muerte del mismo" y están atribuidas al inevitable Bernabé de Ayala[4]. Fueron llevadas a Francia por el mariscal Soult, pero probablemente no estuvieron nunca en París[5]; tampoco fueron vendidas con el conjunto de su colección y permanecieron con algunos cuadros secundarios en el castillo de Saint-Amans-Soult, pueblo natal del duque de Dalmacia[6]. Dichos episodios dominicos representan en realidad la *Aparición de la Virgen al Beato Susón* (fig. 3) y la *Muerte de San Luis Beltrán* (fig. 4) y bien podrían pertenecer al banco de los retablos de la Iglesia de Santo Domingo de Portacoeli. Son, evidentemente, obras del taller de Zurbarán que nos atrevemos a atribuir aquí a un asistente del pintor extremeño, autor de pinturas de pequeño formato, de un estilo comparable al de quien hemos llamado "el Maestro de Besançon" por encontrarse su obra epónima la *Huida a Egipto* en el museo de dicha ciudad[7].

Cotejando la hermosa imagen de *Santo Domingo* esculpida en el altar mayor, donde el fundador aparecía disciplinándose, con las grandes figuras del *Beato Susón* y de *San Luis Beltrán* de Zurbarán, figuraciones de la mística y la ascética, los dominicos de Portacoeli podían advertir el modelo ideal de vida de su Orden, preconizada por el santo reformador Álvaro de Córdoba.

[3] Guinard 1947, II, pp. 188-189.
[4] Gómez Imaz [1810] 1896, sala 7, nº 245.
[5] Willesme 1987, pp. 121-122.
[6] Guinard 1960, nºs 324 y 325 y 1964, p. 124.
[7] Véase pp. 298-300.

Fig. 1: *Beato Enrique Susón* (I-151, 209 x 154). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 2: *San Luis Beltrán* (I-152, 209 x 155). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 3: Maestro de Besançon, *Aparición de la Virgen al Beato Susón* (MB-18, 81 x 75). Colección privada.

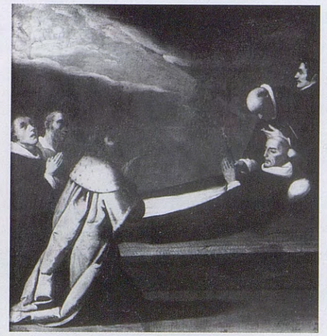


Fig. 4: Maestro de Besançon, *Muerte de un dominico (¿San Luis Beltrán?)* (MB-19, 81 x 74,5). Colección privada.

Lám. I: *Santa Apolonia* (ver fig. 3b). París, Musée du Louvre.

CICLO X

CONVENTO DEL PATRIARCA SEÑOR SAN JOSÉ, MERCED DESCALZA, SEVILLA (1636-1640)

HISTORIA DEL CONVENTO DEL PATRIARCA SEÑOR SAN JOSÉ DE LA MERCED DESCALZA

La redención de cautivos cristianos se estableció a partir de las guerras contra los musulmanes. En la Península Ibérica comenzó a realizarse desde los inicios de la Reconquista, pues hay documentos del siglo VIII que hacen referencia a este tipo de actividades. Ciertas cofradías y varias órdenes militares, como la de Santiago, habían establecido en sus estatutos la liberación de los prisioneros. Las dedicadas especialmente a estas misiones fueron la Orden Trinitaria[1] y la de la Merced, fundada por San Pedro Nolasco en 1218 y confirmada por el papa Gregorio IX. Los mercedarios adoptaron la regla de San Agustín, añadiendo a los tres votos tradicionales de pobreza, obediencia y castidad de las demás órdenes un cuarto voto: el de quedar en calidad de rehenes si fuese preciso a cambio de la liberación de los cristianos. En el siglo XV, la Orden fue conocida con su título definitivo de Orden de la Bienaventurada Virgen de la Merced de la Redención de Cautivos[2].

Como ocurrió en la mayoría de las órdenes religiosas, a comienzos del siglo XVII nació la Merced Recoleta o Descalza, impulsada en Madrid por el Venerable Padre Fray Juan Bautista del Santísimo Sacramento que, junto con otros religiosos de la Provincia de Castilla, deseaba vivir con renovado fervor según el primitivo espíritu redentor mercedario. Se separó este grupo de frailes, siguiendo el espíritu reformista de Santa Teresa, y queriendo llevar una vida más austera y conforme con los votos emitidos, practicándolos según el espíritu nuevo de la "descalcez". Hay documentación, tanto en el terreno doctrinal como en el histórico, que atestigua estrechos contactos entre los padres mercedarios y los carmelitas[3]. El grupo iniciador, aprobado por el General de la Orden de la Merced, Alfonso de Monroy, el 8 de mayo de 1603, estaba formado por tan sólo cuatro monjes, pero pronto se le unieron numerosos candidatos hasta constituir una rama aparte, la Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos Cristianos, que fue aprobada por la Bula de separación de la Primitiva Obediencia del papa Gregorio XV en 1623. Los mercedarios descalzos, a los que también se les agregaron varios monasterios de religiosas, se extendieron rápidamente por España e Italia, multiplicándose los conventos masculinos y femeninos. La Orden de la Merced, tanto Calzada como Descalza, llegó a su máximo desarrollo en el siglo XVII –vidas ejemplares, aumento del rescate de prisioneros, apostolado misionero en el Nuevo Mundo, escritos, cátedras de enseñanza, etc.– y paralelamente se enriqueció de forma considerable, dedicando a la decoración de sus conventos parte de sus ingresos.

---

[1] Véase Ciclo IV.
[2] Véase Ciclo III.
[3] *Dictionnaire de spiritualité*, 1980, X, cols. 1031-1032.

Los primeros recoletos de la Merced llegaron a Sevilla en 1604. Sin embargo, en aquellos tiempos como en los tiempos de Santa Teresa, las comunidades ya asentadas en las ciudades se oponían a la introducción de nuevas órdenes. Temían que rivalizaran con ellas y produjeran una caída de sus ingresos a través de las limosnas, así como de su influencia sobre la sociedad local. Conocemos las peripecias de la instalación de los mercedarios descalzos en la ciudad hispalense gracias a los detallados *Anales* de su Cronista General Fray Pedro de San Cecilio (1596-1668)[4]. Tras muchas vicisitudes, se trasladaron a una casa deshabitada situada en la calle Correo Viejo, actual calle de San José, el 1 de abril de 1613, aunque el arzobispo de Sevilla don Pedro de Castro y Quiñones no autorizó el traslado hasta 1615, fecha en que intervino la Corona a favor de los mercedarios descalzos. Varios personajes de la aristocracia de Sevilla apoyaron a la Orden reformada y un caballero veinticuatro, don Pedro de Allo, se ofreció a labrar la primera iglesia que se construyó en el mismo año de 1615. Dos años después de su traslado, los frailes tuvieron la ocasión de comprar unas casas que lindaban por el sur con su pequeño convento; sobre sus solares se habían de edificar el templo y el claustro. Cuando fue nombrado en 1628 Fray Andrés de la Concepción Comendador del Convento de San José, se inició otra iglesia más grande, sobre trazas atribuidas por Fray Pedro de San Cecilio a un hermano lego de la propia Orden, Fray Juan de Santa María, y cuya construcción por el alarife Diego López se prolongó hasta 1636[5].

Sabemos por las descripciones detalladas de los *Anales* que el nuevo templo tenía una planta basilical con crucero y cabecera poco acusados. Dicho templo, con su distribución interna muy semejante a la actual (fig. 1), fue enseguida enriquecido con muchas obras de arte. Entre ellas destacan el retablo mayor, dos retablos colaterales, otros dos retablos en los cruceros y una capilla lateral decorados con valiosas pinturas de Zurbarán, como se puede ver en el plano publicado recientemente por Enrique Valdivieso (fig. 2). Ultimado el templo, se enriqueció artísticamente con tallas de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, así como lienzos de Alonso Cano o Sebastián Gómez. Sabemos por las fuentes antiguas que Zurbarán intervino no sólo en la iglesia sino también en varias dependencias del nuevo convento[6]. A mediados del siglo XVIII, el retablo mayor fue reformado quizás a raíz de las obras de restauración del templo afectado por el terremoto de Lisboa de 1755[7].

El decreto de José 1, tras la toma de Sevilla por los franceses, suprimió el convento, que fue devuelto en 1814, una vez terminada la Guerra de la Independencia. Con el Decreto de la Exclaustración General y supresión total de

Fig. 1: Fachada de la actual Iglesia de San José.

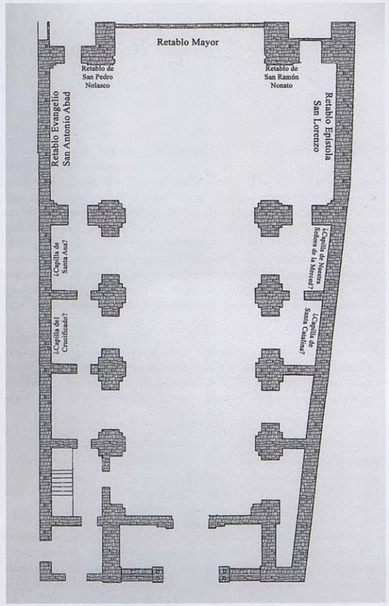


Fig. 2: Plano del la Iglesia de San José del Convento de la Merced Descalza.

[4] Fray Pedro de San Cecilio, *Anales del Orden de los Descalços de N. S. de la Merced*, Barcelona, 1669, 2 vols., ed. facsímil Madrid, 1985 (véase Carrascal 1995).
[5] Carrascal 1995, pp. 12-15.
[6] Valdivieso 2009, p. 27.
[7] Véase Albardonedo 1997-98, p. 6.

las Órdenes Religiosas de Mendizábal del 8 de marzo de 1836, desapareció la Orden de la Merced Descalza. El antiguo convento había sufrido grandes transformaciones y finalmente se destruyó. El templo se reabrió al culto en 1861 y se sucedieron en él dos congregaciones de religiosas; a su marcha, el edificio se secularizó y se destinó a Archivos de Protocolos Notariales. Prácticamente todos sus bienes muebles habían desaparecido, habían sido robados, vendidos o desamortizados[8]. La iglesia recobró el uso sagrado desde 1967, siendo encomendado a la Prelatura del Opus Dei. De su primitiva decoración solamente se conservan restos de las yeserías que adornaban las bóvedas de la nave y del crucero.

EL RETABLO MAYOR DEL CONVENTO DEL PATRIARCA SEÑOR SAN JOSÉ DE LA MERCED DESCALZA[9]

La ejecución del primer retablo mayor de la iglesia fue promovida por el Comendador del nuevo convento, Fray Juan de San Isidro. No se conocen desgraciadamente fuentes documentales sobre la construcción de dicho retablo, pero –de nuevo según Fray Pedro de San Cecilio– sabemos que se encargaron las trazas al maestro Martín Moreno "ensamblador famoso de Sevilla y superior tracista"[10] y los diseños fueron ejecutados por el hermano lego de la Orden Fray Pedro de San José, también autor del retablo de la Merced Descalza de Cádiz, destruido en 1936. Las obras empezaron el 5 de diciembre de 1639 y el retablo se dedicó solemnemente el día de San José 19 de marzo de 1641. Pese a aportar numerosas precisiones sobre la magnificencia y el coste del retablo, el cronista mercenario defrauda al añadir: "*Mereciolo todo el retablo, de cuya descripción nos abstenemos, por no poderse reducir a breves periodos. Solo decimos que de su traza fue el primero que en España se vio*"[11]. Como hemos dicho, el retablo fue transformado a mediados del siglo XVIII. Una segunda reforma del retablo, de estilo neoclásico, debe corresponder a la primera mitad del siglo XIX, sin que sepamos con certidumbre si fue anterior o posterior a la invasión francesa y al despojo de sus cuadros para el depósito del Alcázar. Este retablo neoclásico fue destruido en la década de los setenta del pasado siglo, pero se conserva una fotografía del retablo de 1924 en la fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, publicada por Albardonedo en 1997 con una propuesta de disposición ideal para los cuadros de Zurbarán despojados[12].

Las pinturas y las esculturas del altar mayor no se describen nunca con precisión, razón por la cual resulta imposible una reconstrucción exacta del primitivo retablo. Del mismo modo que los escritos de Fray Pedro de San Cecilio, que no especifican la composición del espléndido retablo, los escasos textos referentes a la iglesia de los mercedarios descalzos anteriores a la primera reforma del retablo mayor son muy decepcionantes. A propósito de Zurbarán, Palomino solamente informa de que: "*También son de su mano las pinturas del claustro de los Mercenarios Descalzos*"[13]. Ponz vio el retablo después de su primera reforma y sugiere que sacaron lienzos de Zurbarán del antiguo retablo para reemplazarlos por obras que él no aprecia nada: "*En la Iglesia del Convento de S. Joseph, perteneciente á Religiosos Mercenarios Descalzos, hay varias pinturas tenidas por Zurbarán, y seguramente son suyas el Padre Eterno, dos Santas, y*

[8] María Teresa Ruiz Barrera, "Bienes inmuebles expoliados a la orden mercedaria en la provincia de Sevilla", en *La Desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia de España*, Actas del Simposium San Lorenzo del Escorial, 2007, pp. 202-203.
[9] Véase Carrascal 1995, pp. 18-23 y Albardonedo 1997-98, pp. 45-61.
[10] Martín Moreno ejecutaría en 1658 el retablo de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla trazado por Francisco de Ribas.
[11] Citado por Carrascal 1995, p. 19.
[12] Albardonedo 1997-98, p. 49.
[13] Palomino [1724] 1988, III, p. 275.

cuatro cabezas de Mártires en el retablo mayor; en medio del cual se dice que hubo otras, y que se quitaron para poner el desdichado adorno que hoy se ve"[14]. También son interesantes las aportaciones de Matute, aunque no se ha podido averiguar por qué empieza sus adiciones a Ponz con la afirmación siguiente: "*Con motivo de haber estado Zurbarán retraido en el convento de Mercenarios dedicado à San José, tuvo lugar de hacer para él muchas pinturas, varias de las cuales apunta Ponz, y otras omite*"[15]. A Matute tampoco le gusta el retablo reformado y escribe que vio sobre unas mesas de la sacristía "*las estatuas de la Virgen y San José de Juan Martínez Montañés, que anteriormente ocupaban el lugar principal del altar mayor, el que hubieron de dejar para darlo á que el disparatado retablista Cayetano de Acosta hiciese de las que acostumbra, en perjuicio del decoro que se debe á los templos y del respeto a las bellas artes*"[16]. Ceán detesta también el estilo tardo barroco del retablo transformado medio siglo antes: "*Da lástima y dolor ver el estrago que hiciéron en la iglesia de los padres mercenarios descalzos de aquella, quitando tres excelentes estatuas del Montañes, para poner en su lugar otras monstruosas de estos ignorantes con un manifestador pueril, que por incomprensible no podemos describir. En fin las estatuas de Acosta fuéron colocadas en lugar de las de Alonso Cano, despreciadas estas por sencillas, y estimadas aquellas por ayrosas, y por sus actitudes cómicas y pantomímicas*"[17].

A partir de estas informaciones bastante incompletas, resulta, como hemos dicho, imposible una reconstitución del altar mayor en su primitiva disposición: el dato esencial es negativo, puesto que se refiere a la falta de las pinturas del centro. Lo único indudable es la posición del *Padre Eterno* en el ático (fig. 3). El cuadro fue sacado de la iglesia y depositado en el Alcázar en 1810[18] y entró en el Museo de Bellas Artes de Sevilla a raíz de la desamortización; los inventarios del museo de 1840 y de 1854 coinciden al indicar la procedencia de *San José*. Durero grabó hacia 1498 una visión del Apocalipsis en una estampa cuya parte superior pudo inspirar a Zurbarán para su colosal *Padre Eterno* (I-153), por su postura y su aspecto tremendo. Las colosales dimensiones de la figura de Dios Padre en este lienzo sólo se pueden explicar si estaba situado en el remate de un importante retablo, como sería el de la Iglesia de los Mercedarios Descalzos. En la cuidada obra de restauración realizada recientemente en el museo, se han retirado los añadidos, posiblemente colocados en la restauración de 1857 dirigida por la Academia de Bellas Artes de Sevilla, que lo habían convertido en un cuadro rectangular.

Guinard fue el primero en sugerir en 1947[19] que las "dos santas", mencionadas por Ponz en 1780 en el retablo mayor de la Iglesia de San José de la Merced Descalza, podían ser la *Santa Apolonia* del Louvre (fig. 3b y lám. I) y la *Santa Lucía* del museo de Chartres (fig. 3a). Ambas santas son efectivamente del mismo tamaño e igual formato de medio punto. La diferencia que se puede apreciar actualmente en el redondeado de los dos lienzos se debe a antiguas restauraciones que se hicieron cuando los cuadros estaban en la colección Soult[20]. Fueron separadas a raíz de la venta de Soult de 1852, en cuya colección figuraban. *Santa Apolonia* parece caminar ladeada hacia la izquierda mirando al espectador, mientras que *Santa Lucía* se presenta andando hacia la derecha con los ojos medio cerrados. Indudablemente, estos pequeños lienzos de deliciosas vírgenes parecen compañeros. Por su tamaño reducido, tal vez no fueran solas ambas santas

[14] Ponz [1786] 1972, IX, p. 108.
[15] Matute 1887, III, p. 382.
[16] *Ibidem*.
[17] Ceán [1800] 1965, I, pp. 3-4.
[18] Sevilla, Alcázar, sala baja 2, nº 73 en Gómez Imaz [1810] 1896.
[19] Guinard 1947, II, pp. 178-179.
[20] Ressort 2002, pp. 269-272, nota 3.

y las acompañaran otros cuadros semejantes. Las dos santas se inventariaron en la Sala nº 14 del Alcázar con los números 321 y 322. En general el inventario del Alcázar solía agrupar cuadros que tenían el mismo origen. En esta misma Sala nº 14, al lado de estas dos santas, otras dos pinturas de Zurbarán de las mismas dimensiones se relacionan con la Orden de la Merced: *San Pedro Nolasco* [nº 323] y *San Ramón Nonato* [nº 324]. Del *San Pedro Nolasco* no sabemos nada, pero el *San Ramón Nonato* (MB-27) podría ser el que publicó Gudiol en su catálogo de 1976[21]. Si es así, parece muy probable que las santas *Apolonia* y *Lucía* se puedan identificar con las dos santas que vio Ponz en el retablo mayor. La mayoría de los historiadores apoyan actualmente la proposición de Guinard aunque María Luisa Caturla no la aceptó, pensando que no podían formar parte de un retablo porque las santas parecen andar. Iconográficamente, la presencia de dos mártires en un retablo mercedario no puede extrañar si recordamos el "cuarto voto" que pronunciaban los frailes mercedarios: profesaban quedarse en lugar de cualquier cautivo que estuviese en peligro de perder la fe. Carrascal propuso que los lienzos del *San Andrés* del museo de Budapest (I-51) y el *Arcángel Gabriel* del museo de Montpellier (I-52), de tamaño similar, podrían haber ocupado las calles laterales del segundo cuerpo[22]. Sin embargo la procedencia de estos espléndidos lienzos es desconocida y Ponz no los menciona con los cuadros que le parecen de la mano de Zurbarán. Las "*cuatro cabezas de Mártires*" vistas en el retablo mayor estarían en el banco. Como para las santas, su iconografía estaba en relación con "el cuarto voto" del martirio.

Por desgracia no sabemos con seguridad de donde proviene el lienzo de *Cristo coronando a San José* que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (I-163). En el inventario del Alcázar de 1810, figuraba con el nº 184 en la Sala nº 5 como "original de Bernabé de Ayala", curiosa e inverosímil atribución de esta obra, enteramente de la mano de Zurbarán. Como en esta misma sala del Alcázar de Sevilla se encontraban varios cuadros procedentes de la Merced Descalza, Paul Guinard consideró "como muy verosímil" que el cuadro formara parte del retablo mayor de la iglesia del Convento de San José. No obstante, le preocupaba la contradicción sobre su procedencia, que en el inventario del museo de 1840 figuraba como del "convento del Ángel" y en el de 1854 como del de "San José"[23]. El problema que plantea la localización primitiva de este *Cristo coronando a San José* se complica si se admite que el *Padre Eterno* también conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla formaba parte del retablo mayor de San José. Las grandes dimensiones de dicho cuadro, situado en el remate del inmenso retablo, no permiten pensar que estuviera colocado encima del *Cristo coronando a San José,* 60 cm más estrecho. Por otra parte, en el cuadro de la *Coronación,* Dios Padre aparece entre nubes con el Espíritu Santo, en la parte superior izquierda del lienzo. Iconográficamente no se comprendería otra representación de dimensiones colosales del *Padre Eterno* en el mismo retablo. Jeannine Baticle propuso también que el *San José con el Niño Jesús,* llamado en Francia *El paseo de San José con el Niño Jesús,* de la Iglesia de Saint-Médard de París (I-187) estaba situado en el centro del retablo principal de la Merced Descalza[24]. Esta interesante hipótesis fue aceptada por Guinard[25]. Sin embargo, falta una fuente documental para poder asegurarlo, y será más prudente asumir que desconocemos la procedencia de este gran lienzo de San José, evidentemente concebido para formar parte del centro de un retablo. Por otra parte, no hay que olvidar que, según los testimonios

[21] Gudiol 1976, nº 246, fig. 256.
[22] Carrascal 1995, p. 22.
[23] Guinard 1949, III, pp. 37-38.
[24] Baticle 1963, pp. 241-242.
[25] Guinard 1964, pp. 118-119.

de Matute y de Ceán[26], en el altar mayor había unas imágenes de la *Virgen, San José y el Niño*, esculturas de Martínez Montañés de tamaño natural. Como hemos dicho para el Padre Eterno, parece difícil que en un mismo retablo se incluyese dos veces la figura de San José, santo titular de la iglesia.[27]

LOS RETABLOS COLATERALES

Ceán describe en los dos retablos colaterales de la misma iglesia mercedaria pinturas de Zurbarán: "*las de estos son figuras pequeñas que representan pasages de las vidas de S. Pedro Nolasco y de S. Ramón*"[28]. Entre las pinturas de Zurbarán omitidas por Ponz, Matute suministra las precisiones siguientes: "*Entre estas últimas deben contarse cinco que hay en cada uno de los retablos colaterales, que representan, las unas pasajes de la vida de San Pedro Nolasco, á quien está consagrado el del Evangelio, y las cinco restantes de la de San Ramón, en la banda de la Epístola; altares unos y otro agraciados y correctos*"[29]. Algunos de los lienzos de dichos retablos pequeños fueron depositados en el Alcázar de Sevilla en 1810 en la Sala nº 7 bajo la atribución a Bernabé de Ayala: "*Dos quadros de ¾ de alto y ½ de ancho S. Ramon y otro del mismo Santo con diferente asunto*", "*Dos id de ¾ de alto y ½ de ancho S. Pedro Nolasco y el otro Cristo coronando a S. Ramon*" y en la Sala nº 14 "*Un quadro de 1 ¼ de alto, y 1 de ancho la Virgen entregando la cazulla a San Pedro Nolasco*", "*Otro de igual tamaño Cristo dando la Comunion al mismo Santo*", "*Otro de igual tamaño Cristo y Virgen coronando a una Santa*"[30]. Es decir, salvo el último, que podría proceder de la Capilla de Santa Catalina, serían tres lienzos pequeños referidos a la vida de cada santo titular.

Curiosamente, seis lienzos de formato reducido relacionados con las vidas de los santos mercedarios Pedro Nolasco y Ramón Nonato han salido en subastas estos últimos años: *La Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco* (Madrid, colección privada, fig. 4)[31] y *San Pedro Nolasco transportado por dos ángeles* (Sevilla, Caja de Ahorros El Monte, fig. 5), recientemente reaparecido[32], podrían pertenecer al retablo consagrado a este santo. Esta delicada pintura de un tema poco frecuente recuerda a una serie de pequeños cuadros, de dimensiones y formato similares, que han vuelto a aparecer en el mercado de arte hace poco. Dos lienzos pertenecientes a una colección parisina han sido subastados en Nueva York; sus temas, mal identificados en los catálogos de las subastas, son en realidad *El sueño enigmático de San Pedro Nolasco* (fig. 6) y *Cristo ofreciendo una corona de espinas a San Ramón Nonato* (fig. 7)[33]. Estas obras, cuyas dimensiones corresponden aproximadamente al inventario del Alcázar, podrían proceder de estos retablos colaterales. Otras dos, algo más pequeñas, también del taller, tratan de la vida de San Ramón Nonato y han sido también erróneamente identificadas en las ventas. Se trata de *San Ramón Nonato bendiciendo a un cristiano prisionero de los moros* (fig. 8)[34] y *Aparición de San Ramón Nonato a una madre con su hijo* (fig. 9)[35]. Otros temas, igualmente poco frecuentes (*Comunión milagrosa de San Ramón Nonato,* colección privada, fig. 10), pertenecieron probablemente a este mismo retablo. Aunque estas pequeñas pinturas

[26] Véase *supra*, notas 15 y 17.
[27] Pérez Sánchez 1995, pp. 61-62.
[28] Ceán [1800] 1965, VI, p. 49.
[29] Matute 1887, III, p. 381.
[30] Gómez Imaz [1810] 1896, nos 243-244 y nos 328-330.
[31] París, Drouot, venta Piasa, 18 de diciembre de 2002, nº 14.
[32] Sevilla, venta de 11 de noviembre de 1999, nº 86.
[33] Nueva York, ventas Christie's, 25 de mayo de 1999, nos 136-137 y 27 de enero de 2000, nos 133-134.
[34] París, venta Drouot, 25 de mayo de 1985, nº 78.
[35] Nueva York, venta Sotheby's, 4 de junio de 2002, nos 114.

fueron quizás pintadas en el obrador de Zurbarán con participación del maestro, la mayoría de los cuadros de esta serie fueron sin duda ejecutados por sus ayudantes, al encontrarse Zurbarán saturado de trabajo encargado por sus numerosos comitentes. Hemos atribuido este grupo de pinturas de tamaño pequeño y de factura delicada a un pintor al que hemos llamado el "Maestro de Besançon".

LOS RETABLOS DEL CRUCERO[36]

Hasta la invasión francesa, la monumental imagen de *San Lorenzo* (San Petersburgo, Museo del Ermitage, fig. 11) ocupaba el altar del crucero del lado de la Epístola, formando parte de la más notable decoración de la iglesia del Convento del Patriarca Señor San José de Sevilla. La iglesia del Convento de los Mercedarios Descalzos fue consagrada en 1636, año de la ejecución de este gran cuadro que Ponz y González de León admiraron junto con el *San Antonio Abad* (Madrid, Fondo Cultural Villar-Mir, fig. 12 y lám. II), también firmado en 1636, que ocupaba en frente el altar del crucero del lado del Evangelio. Como hemos dicho, Zurbarán pintó numerosos cuadros para este convento, pero González de León afirma que la Merced Descalza sufrió muy especialmente el vendaval de la invasión francesa[37]. El templo quedó casi arruinado y clausurado en la Desamortización, dispersándose la mayor parte de sus obras de arte. Entre los cuadros "*muy celebrados*" de Zurbarán, Ceán alaba "*el S. Lorenzo y el S. Antonio Abad en el convento de los mercedarios descalzos*" y de nuevo cita "*los dos famosos lienzos de S. Lorenzo y S. Antonio Abad en sus altares*"[38]. En la iglesia había muchos altares con pinturas de Zurbarán, pero solamente dos cuadros de gran tamaño, los de los cruceros.

No cabe duda de que Soult supo apreciar estos dos grandes lienzos que se llevó del Alcázar donde estuvieron depositados en la Sala nº 7 después del decreto de 1810 de José I: "*Un quadro de 4 vs. de alto y 2½ de ancho S. Lorenzo*" y "*Otro de igual tamaño, S. Ant.º Abad*"[39]. Ambos cuadros figuran en el catálogo de la venta de 1852 del mariscal francés. Al ser vendidos en la famosa subasta del duque de Dalmacia, el *San Lorenzo* alcanzó el gran precio de 3.000 francos, adquiriéndolo la casa imperial rusa. El *San Antonio,* sin embargo, no se vendió, al no cubrirse los 1.000 francos en que salió a la venta. Se presentó de nuevo a la subasta de 1867 y desapareció durante casi un siglo, encontrándose en 1953 en la colección Valdés de Bilbao. El cuadro había sido grabado por Réveil e insertado en el libro de Duchesne *Musée de Peinture et de Sculpture*[40] con la descripción siguiente: "*Ce tableau n'a jamais été gravé, se voit dans la salle à manger de M. Le Maréchal Soult, Duc de Dalmatie. Sur la pierre, à gauche, on lit une signature: Franco de Zurbaran facie/ 1636*". Desconociendo su paradero, fue catalogado por Soria con la reproducción del grabado[41]. Hemos podido restablecer la historia exacta del cuadro, esbozada en el catálogo de la venta Sotheby's de 1985.

Como suele hacer Zurbarán, *San Lorenzo* está representado en actitud tranquila y estable, agarrando con fuerza una gran parrilla, instrumento de su martirio. La dalmática de brocado está decorada como un verdadero "cuadro en el cuadro" bordado: un medallón redondo con la figura de San Pablo enmarcado en

[36] Para el estudio pormenorizado de los retablos del crucero, véase Valdivieso 2009.
[37] González de León [1844], p. 164.
[38] Ceán [1800] 1965, VI, pp. 47 y 49.
[39] Gómez Imaz [1810] 1896, nos 219-220.
[40] Réveil 1828, II, nº 30.
[41] Soria 1953, nº 118, fig. 81.

un cuadrado de tela sedosa riquísimamente bordada de oro. También fue martirizado en Roma el Apóstol de los Gentiles. Recordemos que el "cuarto voto" de los mercedarios se refería a su posible martirio cuando reemplazaban a los cristianos presos de los herejes que no podían rescatar (véase I-16). San Lorenzo, el patrón de los necesitados y de toda clase de oficios donde interviene el fuego, desde los cocineros hasta los carboneros. También se le invocaba contra el herpes o el lumbago, enfermedades que producen una impresión de quemaduras en los riñones. Los monjes de San Antonio, o antoninos, orden hospitalaria fundada en el siglo XI, cuidaban cerdos con cuya grasa trataban a los enfermos de ergotismo, enfermedad conocida entonces como "fuego de San Antonio". Por esta razón el puerco es el atributo de San Antón, a quien también se invocaba contra todas las enfermedades de la piel. Serrera supuso que el emparejamiento de *San Antonio Abad* con *San Lorenzo* en la Iglesia de los Mercedarios Descalzos de Sevilla se debía al elemento del fuego, ya que ambos santos eran invocados para curar enfermedades de la piel que provocaban llagas parecidas a quemaduras[42]. Como no conocemos documentalmente el encargo de las pinturas del templo mercedario, no podemos estar seguros de que sea cierta esta aguda hipótesis. Otra hipótesis, quizás más verosímil, se refiere a la fecha de fundación de la Orden de la Merced, el 10 de agosto, festividad de San Lorenzo, y de su confirmación el 17 de enero, festividad de San Antonio Abad[43].

La reconstitución de los dos altares de los cruceros por Valdivieso (figs. 11-12) permite apreciar la importancia de estos lienzos tan alabados. El *San Antonio Abad* tiene idénticas características que el *San Lorenzo*, aunque la juventud y la riquísima vestidura litúrgica del segundo se oponen a la edad avanzada y al sobrio hábito monacal del primero. Ambas son figuras de canon corto, potentes siluetas de sólida volumetría que se recortan sobre un fondo de cielo claro. Se vuelven ligeramente, uno hacia la derecha y el otro hacia la izquierda, de manera que parecen mirar a lo alto al *Padre Eterno*, Dios Todopoderoso, que figuraba en la parte superior del altar mayor.

LA CAPILLA DE SANTA CATALINA

Según Ponz, en la Iglesia de los Mercedarios Descalzos había también un retablo con pinturas de Zurbarán dedicado a Santa Catalina. Ceán aclara que el retablo, compuesto por pequeñas figuras, estaba colocado en un altar lateral "*y dos quadros en su capilla del martirio y entierro de la santa en el monte Sinai*"[44]. Ambas pinturas fueron depositadas en el Alcázar en 1810. En el inventario de Gómez maz aparecen en la Sala nº 2 con el nº 71: "*Otro de 2 ½ v.s de alto y 1 ½ de ancho, Sta Catalina con los angeles que la ponen en el sepulcro*" (ca 210 x 126 cm) y el nº 72, "*otro de igual tamaño la degollacion de Sta Catalina*" que no conocemos. La composición del *Entierro de Santa Catalina,* directamente copiada de un grabado de Cornelis Cort de 1575, como apuntó Angulo[45], fue repetida varias veces en el obrador del pintor. Cuatro versiones[46] repiten la estampa exactamente. El ejemplar conservado en la Alte Pinakothek de Múnich (fig. 13), sin duda la de mejor calidad, difiere en varios aspectos de las precedentes, sobre todo en la parte superior, donde aparecen tres angelitos en el rompimiento de gloria. Dicha versión –que probablemente por sus dimensiones y calidad podría proceder del convento mercedario– es también la de colorido más refinado. Además es la que introduce variaciones respecto al grabado de Cort, lo que no ocurre en las otras

[42] Serrera 1988, p. 213.
[43] Carrascal 1995, p. 18.
[44] Ceán [1800] 1965, VI, p 49.
[45] Angulo 1931, p. 65.
[46] Véase Baticle 1988, p. 177.

repeticiones. Aunque no es absolutamente seguro, como observó Valdivieso, que sea el de Múnich el que procede del retablo de la Iglesia de San José[47], es sin embargo el que más se aproxima por sus dimensiones al lienzo depositado en el Alcázar junto con la *Degollación de Santa Catalina*, perdida. Encaja exactamente su anchura de 126 cm pero le faltan 10 cm de alto para corresponderse con el cuadro de *Santa Catalina con los ángeles que la ponen en el sepulcro,* descrito por Gómez Imaz en su inventario. Como el mariscal Soult sacó del Alcázar varios lienzos que pertenecieron a los mercedarios descalzos (I-112 y I-113 y posiblemente I-117 y I-118), se creyó que el *Entierro de Santa Catalina*, que estuvo también en su colección, tenía el mismo origen. Se trata de una versión de 195 x 132 cm que ahora se conserva en el Nelson Atkins Museum de Kansas City (II-100). El ejemplar que procede de la colección del Conde de Ibarra mide 200 x 137 cm (II-101) y el que se subastó en 2009 en Ansorena, que quizás estuvo en la colección Lázaro Galdiano, mide 198 x 133 cm (II-102). Otra versión de taller, reducida, se conserva en la Iglesia de San Ginés (Sevilla). Las cuatro réplicas antes aludidas repiten, como hemos dicho, el grabado de Cort, mientras que el de Munich, aumentado en su parte superior, ha sido cortado en la parte inferior, por la cual podemos pensar que tendría unos 210 cm en el origen. El pequeño *Cristo y la Virgen coronando a una santa (¿Santa Catalina?)*, de colección privada (fig. 14), podría proceder de este retablo.

LA SACRISTÍA

Ceán Bermúdez vio en la sacristía del Convento de la Merced Descalza de Sevilla un "*Crucifijo de tamaño natural*" y una "*Nuestra Señora de la Merced más pequeña*". Guinard pensó que este último podía ser el lienzo de la *Virgen con dos mercedarios*, actualmente conservado en la colección Alberto de Huarte Myers de Barcelona (fig. 15). La historiografía moderna acepta como muy probable esta hipótesis del gran zurbaranista francés. Por su temática y estilo, este precioso lienzo formó posiblemente parte del amplio conjunto pictórico que Zurbarán realizó para el Convento de San José de los Mercedarios Descalzos. Estuvo en la Galerie Espagnole de Louis-Philippe y en la venta de 1853 se indica como procedencia "*D'un Couvent à Séville*". Los mercedarios, que visten hábito blanco en honor de la pureza de la Virgen, la eligieron como primera patrona y se pusieron bajo su protección. En este cuadro vemos a María en una gloria dorada con su hijo de pie en las rodillas, vestida con el hábito de la Merced, coronada de flores por angelitos en la parte superior, y con dos frailes orantes en simetría en la parte inferior. Recordemos que los retablos colaterales estaban dedicados a las vidas de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato. El padre mercedario retratado a la derecha lleva el capelo rojo cardenalicio colgado en la espalda, lo que podría indicar que se trata de San Ramón Nonato, por ser precisamente cardenal. El otro mercedario de la izquierda podría ser lógicamente el fundador de la Orden, San Pedro Nolasco, ambos padres honrados en los retablos de la iglesia del Convento de la Merced Descalza.

El "*Crucifijo de tamaño natural*" que Ceán localizaba en la sacristía es, según Matute, el mismo que Ponz había visto "*en una pieza interior*"[48]. Podría ser también el que aparece en el Inventario de 1810 del Alcázar en la Sala baja nº 1 ("*Un quadro de 4½ v.s de alto y 2½ de ancho, Cristo crucificado*"[49]). Guinard relacionó la procedencia de este cuadro con la de la *Virgen con dos mercedarios*[50]. Se ha considerado como cabeza de serie y prototipo de ellos el hermosísimo *Crucifijo* de Zurbarán, actualmente conser-

[47] Valdivieso 1998, p. 26 y Valdivieso 2009, p. 73.
[48] Ponz [1786] 1972, IX, p. 109.
[49] Gómez Imaz, [1810] 1896, nº 10.
[50] Guinard 1947, II, pp. 183-184.

vado en Oviedo (Museo de Bellas Artes de Asturias, colección Masaveu, I-154). Siguiendo a Guinard, la excelente réplica de taller del lienzo de Oviedo que se puede ver en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 16), de grandes dimensiones (263 x 187 cm), podría proceder del Convento de la Merced Calzada de Sevilla: era el único *Crucificado* de tamaño natural de la Galerie Espagnole de Louis-Philippe[51]. Después de la venta de la galería del rey francés, estuvo en manos privadas pero se conocía gracias a la litografía de Adolphe Pinçon. Reapareció en 1965 al ser regalado por George R. Hann al Metropolitan Museum of Art.

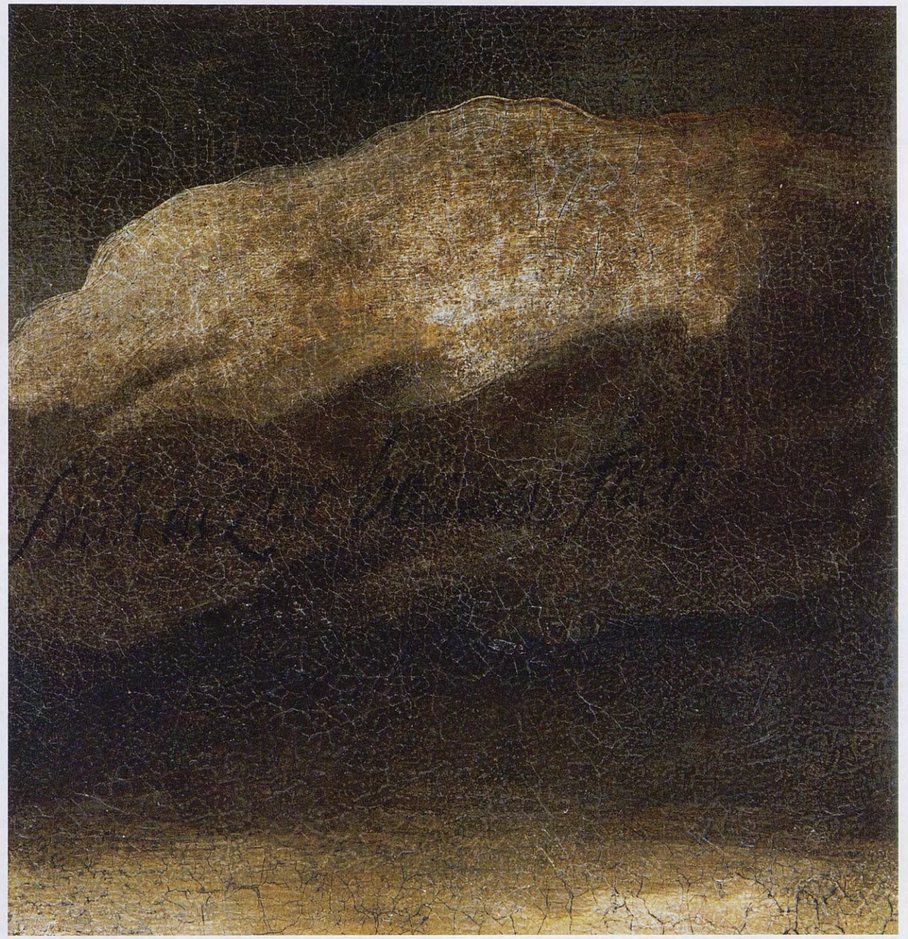
EL CLAUSTRO BAJO[52]

Antes de ser elogiados por Ceán, "*muchos cuadritos de religiosos mártires en el Claustro bajo pintados con suma gracia y facilidad*", los cuadros de Zurbarán para el claustro del Convento de los Mercedarios Descalzos fueron señalados por Palomino[53] y Ponz destacó sus temas: "*diferentes Mártires*". Salvo el emocionante *San Serapio* (I-8) realizado para la Casa Grande de la Merced Calzada, el maestro extremeño no pintó mártires para el Convento de los Mercedarios Calzados. En el tantas veces citado Inventario del Alcázar de 1810, se registraron treinta y ocho cuadros pequeños (ca 62 x 42 cm) de mártires mercedarios pintados por Zurbarán, repartidos entre cuatro salas, que seguramente procedían de la Merced Descalza. En la Sala nº 5: "*Cinco quadros de 2/3 de alto y media de ancho varios martires de la religión mercedaria*"; en la Sala nº 15: "*Siete quadros de 3/4 de alto y ½ v.ª de ancho, Santos mercenarios martires*"; en la Sala nº 16. "*Siete quadros de de 3/4 de alto y ½ v.ª de ancho, Santos mercenarios martires*" y en la Sala nº 19: "*Diez y nueve quadros de de 3/4 de alto y ½ v.ª de ancho, Santos mercenarios martires*"[54]. Dieciséis de estos cuadros estuvieron también en la Galería española de Louis-Philippe, presentados como los *Premiers missionnaires aux Indes, martyrs*[55]. Se vendieron en la subasta Sotheby's de Londres en 1853[56] con los demás cuadros de la famosa colección y se inició la dispersión de la serie. Actualmente, muchos de los treinta y ocho cuadros de la serie no han vuelto a reaparecer y, de los veinticinco que se conocen por fotografía, varios se encuentran en paradero desconocido. Hay que añadir dos de la colección Laperlier que se vendieron en París en 1879[57].

De los treinta y ocho cuadros del Alcázar, Angulo estudió y reprodujo diez en 1941, a los cuales añadió tres más en 1947[58]. Guinard dio a conocer otros cuatro[59]. Tras Angulo, para los diez primeros mártires mercedarios, Pedro Francisco García Gutiérrez estudió la temática de los veintitrés cuadros reaparecidos siguiendo la *Historia General de la Orden de la Merced* publicada en 1624 por Tirso de Molina, que como religioso fue el mercedario Fray Gabriel Téllez. El libro de Tirso es una recopilación de leyendas e historias que circulaban durante el siglo XVII sobre los santos y mártires de su Orden. El tema del martirio se

[51] Baticle/Marinas 1981, nº 343.
[52] Véase García Gutiérrez P. F. 1984.
[53] Véase *supra,* nota 13.
[54] Gómez Imaz [1810] 1896, nºs 179, 337, 362 y 380.
[55] Baticle/Marinas 1981 nºs 374-389.
[56] Subasta del 13 de mayo de 1853, nºs 213-217; subasta del 14 de mayo de 1853, nºs 260-264; subasta del 21 de mayo de 1853, nºs 448-453. Con la errónea mención "*acquis d'un chanoine de Teruel*" (véase Baticle/Marinas 1981, pp. 237-238).
[57] París, Drouot, venta Laperlier, 17-18 de febrero de 1879, nºs 198-199: "Zurbaran, *Deux Moines martyrs vêtus de blanc*. Haut. 56 cent.; larg. 36 cent."
[58] Angulo 1941, pp. 365-376, figs. 1-10 y Angulo 1947, p. 146, repr. s. n.
[59] Guinard 1947, II, pp. 186-187.

desarrolló en esta época, puesto que, a partir del concilio de Trento, terminado en 1563, se valoró enormemente su importancia como defensa de la Iglesia Católica, así como la de los primeros mártires cristianos, cuyo interés negaban los protestantes. Lógicamente, los programas iconográficos de los mártires fueron encargados por las comunidades religiosas, que deseaban enorgullecerse de los numerosos testigos de la fe que tenía cada Orden desde su fundación. Cuando se encargó a Zurbarán la enorme serie de los mártires mercedarios para el Convento del Patriarca Señor San José, el pintor necesitaría una fuente de inspiración para los diversos monjes martirizados que debía pintar. Es muy posible que los monjes le procuraran el libro de Tirso de Molina. Actualmente los cuadros se hallan dispersos en múltiples colecciones (II-231a-x) y su calidad es bastante desigual (lám. III). Aunque la participación del obrador en la ejecución de la serie debió de ser grande, la traza de las figuras fue probablemente del maestro.



San Antonio Abad. Detalle de la firma.

Lám. II (detalle): *San Antonio Abad* (ver fig. 12). Madrid, Fondo Cultural Villar Mir.

Posible reconstrucción del retablo mayor.

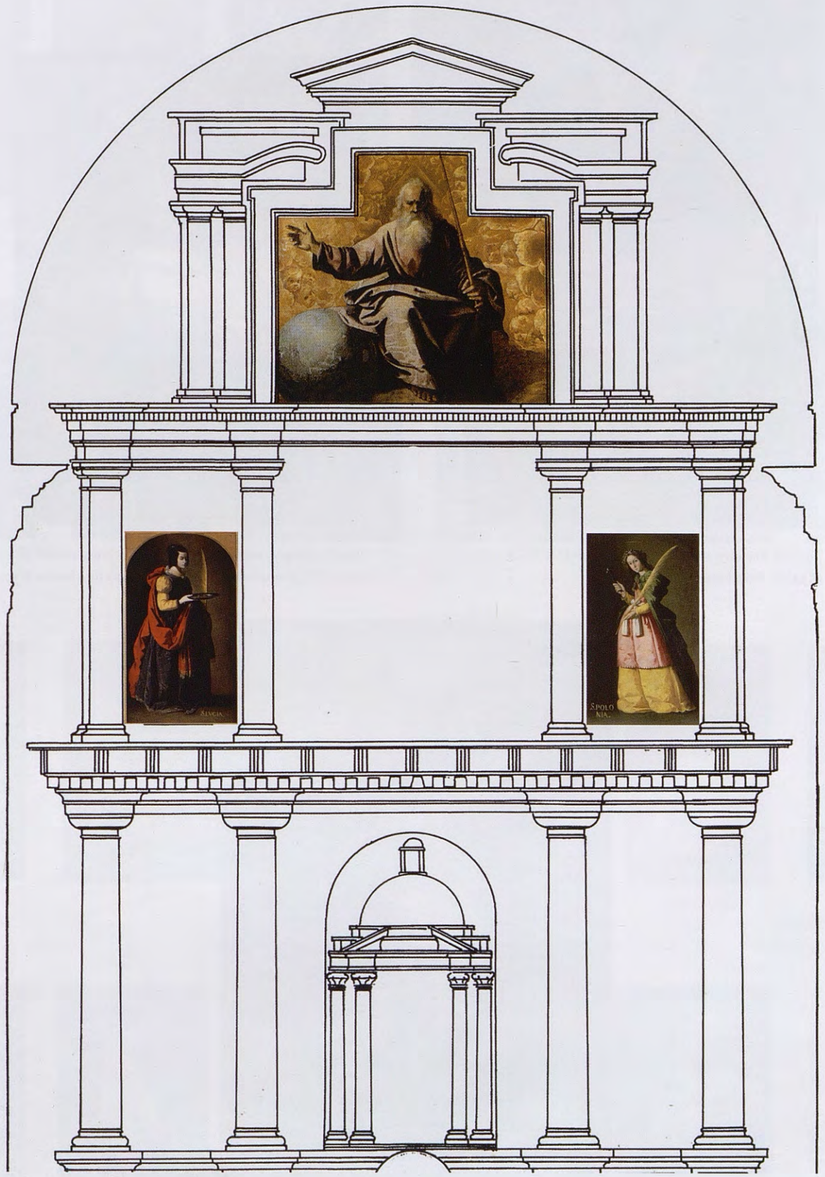


Fig. 3: *Padre Eterno* (I-153, 240 x 266). Sevilla, Museo de Bellas Artes.
Fig. 3a: *Santa Lucía* (I-118, 116 x 68). Chartres, Musée des Beaux-Arts.
Fig. 3b: *Santa Apolonia* (I-117, 116 x 67). París, Musée du Louvre.

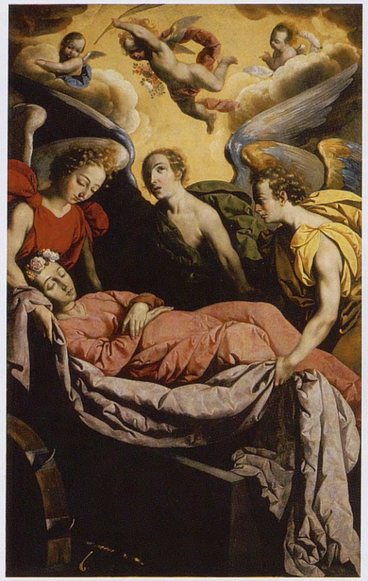


Fig. 13: *Entierro de Santa Catalina* (I-114, 201 x 126). Munich, Alte Pinakothek.

Fig. 15: *Virgen de la Merced con dos mercedarios* (I-111, 166 x 129). Pamplona, colección Alberto de Huarte Myers.

Fig. 16: Obrador y Zurbarán, *Crucificado* (II-58, 284,5 x 192,7). New York, The Metropolitan Museum of Art.

Lám. III : Obrador de Zurbarán, *Santos Mártires del claustro de la Merced Descalza* (II-231a-x, ca 61 x 41). Varias colecciones.

Fig. 4: Obrador de Zurbarán (¿Maestro de Besançon?), *Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco* (MB-20, 108 x 81). Colección privada, cortesía de la Galería Caylus.

Fig. 14: Maestro de Besançon, *Cristo y la Virgen coronando a una santa (¿Santa Catalina?)* (MB-17, 106 x 88). Colección privada.

Fig. 5: Maestro de Besançon, *San Pedro Nolasco transportado por dos ángeles* (MB-22, 70 x 44,5). Sevilla, Caja de Ahorros El Monte.

Fig. 6: Maestro de Besançon, *El sueño enigmático de San Pedro Nolasco* (MB-21, 82 x 43). Nueva York, mercado del arte.

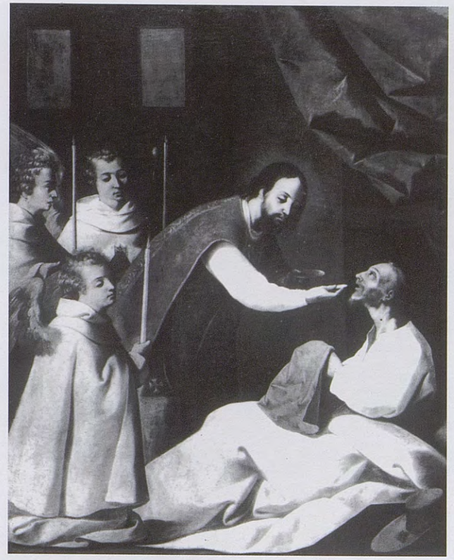


Fig. 10: Maestro de Besançon, *Comunión milagrosa de San Ramón Nonato* (MB-16, 103,5 x 81,5). Colección privada.

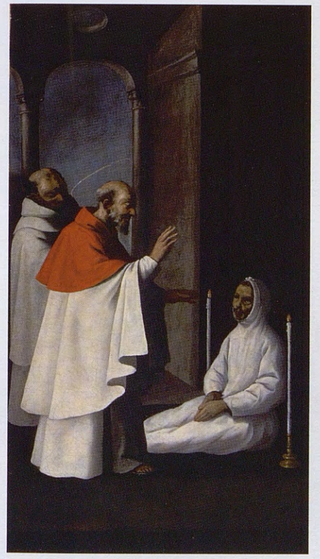


Fig. 8: Maestro de Besançon, *San Ramón Nonato bendiciendo a un cristiano prisionero de los moros* (MB-25, 82 x 43). España, mercado del arte.

Fig. 7: Maestro de Besançon, *Cristo ofreciendo una corona de espinas a San Ramón Nonato* (MB-26, 70,2 x 41,9). Paradero desconocido.

Fig. 9: Maestro de Besançon, *Aparición de San Ramón Nonato a una madre con su hijo* (MB-24, 81,9 x 41,9). Madrid, colección privada.

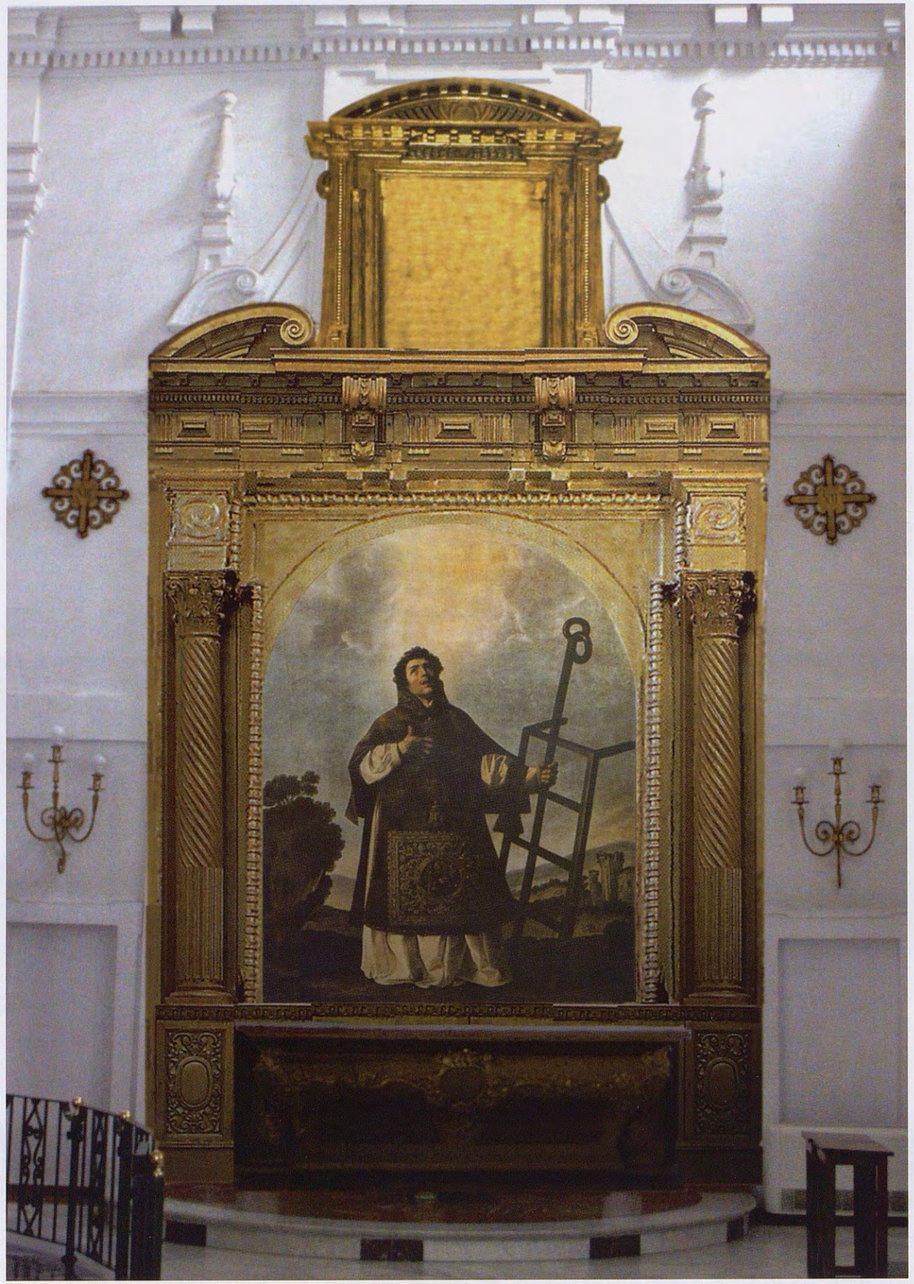


Fig. 11: *San Lorenzo* (I-112, 292 x 225). San-Petersburgo, Museo del Ermitage.

Fig. 12: *San Antonio Abad* (I-113, 282 x 221). Madrid, Fondo Cultural Villar Mir.

Lám. I (detalle): *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (ver fig. 19). Madrid, Museo Nacional del Prado.

CICLO XI

EL SALÓN GRANDE DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO, MADRID (1634)

En el momento en que la hegemonía española empezaba a decaer en Europa, al conde-duque de Olivares, entonces valido del rey Felipe IV, le pareció conveniente realzar la figura del monarca que encarnaba la monarquía católica con la creación en Madrid de un nuevo palacio. Olivares consiguió realizar muy rápidamente su proyecto y crear en este nuevo palacio un marco espectacular para la corte del "Rey Planeta". El Real Sitio del Buen Retiro (fig. 4), inaugurado en el mes de septiembre de 1633, fue concebido como sitio de recreo para la corte de Felipe IV (fig. 5). Mientras que en el resto del gran edificio nuevo se exhibían las magníficas colecciones reales de pinturas flamencas e italianas, el Salón Grande fue decorado por los mejores artistas españoles de su tiempo. Una suma selecta de cuadros, de especial significado y calidad, se concentraron en esta galería, corazón del palacio y "modelo de regio esplendor"[1]. El rey Felipe IV y Olivares (fig. 1) estaban convencidos de que España tenía, entre otras, una misión primordial: defender la religión católica y vencer a la herejía y a sus partidarios en Europa.

Fig. 1: Juan Bautista Maino, *Recuperación de Bahía de Brasil*, detalle con el Conde Duque de Olivares coronando de laurel al rey Felipe IV, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Al servicio de tal propósito, el programa del Salón Grande estaba destinado a glorificar la monarquía de los Austrias bajo tres ángulos distintos -retratos reales, batallas y mitología- y fue seguramente establecido por el propio Olivares con la ayuda del poeta sevillano Rioja, posiblemente secundado por Velázquez en el aspecto artístico. De las tres series, la más llamativa estaba compuesta por doce cuadros de victorias militares del joven monarca, repartidas por las paredes norte y sur entre las cinco puertas-ventana que jalonaban cada una de dichas paredes. Esta espléndida galería había de convertirse, según la idea de su creador, en algo parecido a una sala de alabanza a las victorias españolas recientes. Encima de estas puertas-ventana, alternando con las batallas, diez cuadros más pequeños contaban las hazañas del héroe mitológico Hércules (figs. 6-7), legendario fundador de la monarquía hispana. En los testeros se colgaron los cinco retratos ecuestres de la familia real pintados por Velázquez: los padres del rey, Felipe III y su esposa la reina Margarita de Austria, los reyes Felipe IV e Isabel de Borbón y el pequeño Príncipe de Asturias Baltasar Carlos (figs. 2-3). Un poco más tarde, el techo de la galería se decoró al fresco con los veinticuatro escudos de los Reinos españoles que dieron nombre al Salón.

Según consta en los pagos a los pintores publicados por María Luisa Caturla[2], toda la decoración del palacio, incluida la del Salón de Reinos, se llevó a cabo a gran velocidad entre julio de 1634 y junio de 1635.

[1] Brown/Elliott [1981] 2003, p. 150.
[2] Caturla 1945, pp. 265-284 y 1960, pp. 333-355.

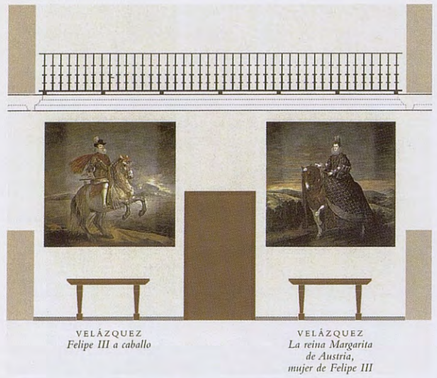


Fig. 2: Reconstrucción de la pared oeste del Salón del buen Retiro.

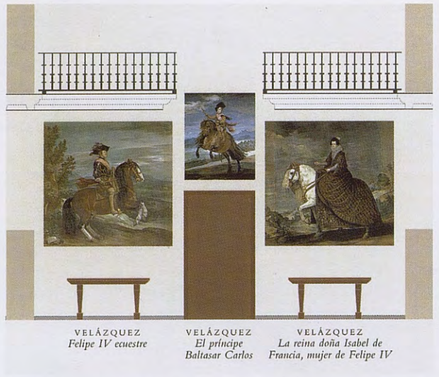


Fig. 3: Reconstrucción de la pared este del Salón del buen Retiro.

Los más famosos de los ocho maestros contratados fueron Velázquez y Zurbarán, que realizaron entre los dos más de la mitad de la decoración. La tarea encargada al pintor de Fuente de Cantos, que había sido invitado a Madrid por la fama de que gozaba en Andalucía, fue enorme. Zurbarán cobró 1.100 ducados por dos cuadros de batallas ganadas en Cádiz, y diez proezas de Hércules.

La construcción del Palacio del Buen Retiro suscitó vivas reacciones en su época. Calderón de la Barca escribió un auto para celebrar su construcción y las fiestas de inauguración. En *El nuevo palacio del Retiro* el poeta describe en varios ejemplos cómo convergen los mundos humano y divino. El complejo histórico, social e ideológico del siglo XVII español se percibe en este auto como en las pinturas de Zurbarán. Este último siguió manteniendo buenas relaciones con la corte y mandó en 1639 a Madrid a los mejores artífices doradores de Sevilla para que ejecutasen su arte en el adorno del salón principal del Alcázar. Ese mismo año, el pintor también participó en la decoración del navío *Rey San Fernando* regalado por la ciudad hispalensea Felipe IV.

LAS FUERZAS DE HÉRCULES

Como la mayoría de sus contemporáneos españoles, Francisco de Zurbarán, pintor por excelencia del mundo monacal, tuvo una producción casi exclusivamente religiosa, siendo la serie de los *Trabajos de Hércules* (I-74–83) una excepción sin continuidad en su carrera. Vio a los santos o a los seres inmortales como personajes reales, de carne y hueso. Seleccionó a sus modelos en ambientes modestos, sin olvidarse nunca del decoro con que debían tratarse las figuras sagradas. Alzados a la dignidad de santos o de dioses, los hombres o las mujeres de la calle que posaban para sus pinturas se transformaban con suma naturalidad en personajes celestes. Cuando el pintor de Fuente de Cantos empezó a trabajar en Sevilla, los artistas del tardo-manierismo estaban pasados de moda. Las posturas amaneradas, los gestos teatrales y las miradas exaltadas hacia el cielo resultaban excesivas y podían llegar a perjudicar el sentido trágico o emotivo de los temas representados. La Reforma católica postridentina prohibió estas desmesuras y provocó una reacción hacia el naturalismo, cuyos mejores representantes en Italia fueron Caravaggio y los Carraci. Por medio de los cuadros religiosos que le encargaban, el excepcional talento de Zurbarán supo dar vida a todos los aspectos de la naturaleza, plasmando para la eternidad la imagen verdadera, llena de emoción contenida, de la vida cotidiana en Andalucía en los años 1625-1650. Su representación exacta de la realidad, sus colores homogéneos, la anatomía concreta

de sus modelos y sobre todo su extraordinaria capacidad para traducir los valores táctiles de las cosas hicieron rápidamente del pintor extremeño el artista más importante de Sevilla. Aunque el secreto de este éxito resulte algo complejo, se puede afirmar que Zurbarán halló una manera portentosa de renovar las tradicionales fórmulas pictóricas, con un naturalismo innovador parecido al de las obras tempranas de Velázquez.

Mucho se ha criticado la serie mitológica pintada por Zurbarán para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, actualmente conservada en el Museo del Prado. Se consideraba que su autor, "el pintor de frailes", era incapaz de enfrentarse con temas profanos como los *Trabajos de Hércules*. Hoy en día se han ido revalorizando estas obras gracias a María Luisa Caturla, quien las estudió tras publicar en 1945 los pagos que probaban que eran de la mano de Zurbarán, certificando desde entonces su autoría, a veces puesta en duda. Más tarde, Eliott y Brown, en su famoso libro sobre el Buen Retiro[3], consideraron que su estilo se adecuaba perfectamente al encargo y, según Palomino, al rey Felipe IV le encantaron dichas pinturas. El pintor teórico confunde las fechas pero no hay razón para dudar de la veracidad de su testimonio: "*Últimamente Zurbarán vino a Madrid por los años 1650, llamado de Velázquez de orden de su Magestad, donde ejecutó las pinturas de las Fuerzas de Hércules que están en el saloncete del Buen Retiro, sobre los cuadros grandes y aseguran que estándolas pintando, entre muchas veces, que el señor Felipe pasaba a verle pintar se llegó a el una vez y poniéndole la mano en el hombro, le dijo:* "¡Pintor del Rey, y Rey de los Pintores!"[4].

El conde-duque de Olivares consiguió crear en el nuevo Palacio del Buen Retiro un marco espectacular para la corte del Rey Planeta. Mientras que en el resto del palacio se exhibían las magníficas colecciones reales de pinturas flamencas e italianas, el Salón Grande fue decorado por los mejores artistas españoles de la época.

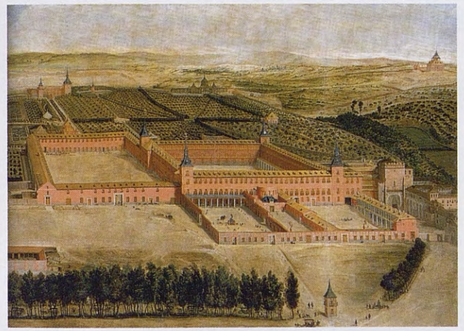


Fig. 4: Aspecto del desaparecido Palacio del Buen Retiro en 1636-1637: Jusepe Leonardo, *Vista del Palacio del Buen Retiro,* detalle, Madrid, Museo Municipal.

El programa destinado a glorificar la Monarquía de los Austrias bajo tres ángulos distintos-retratos reales, batallas y mitología- fue seguramente establecido, como hemos dicho, por Olivares con la ayuda del poeta sevillano Rioja, tal vez secundado por Velázquez en el aspecto artístico. Velázquez y Zurbarán realizaron diecisiete de los veintisiete cuadros. La tarea encargada al pintor de Fuente de Cantos fue considerable: dos cuadros de batallas ganadas en Cádiz, de los cuales sólo se conserva *La defensa de Cádiz contra los ingleses* (fig. 19 y lám. I), composición "hierática y coreográfica" según Jonathan Brown, y doce *Trabajos de Hércules* que, como hemos visto, finalmente fueron sólo diez. Zurbarán cobró 1.100 ducados el 13 de noviembre de 1634 "*por diez pinturas de las fuerzas de Hércules y dos grandes lienzos del Socorro de Cádiz, todo para el Salón Grande del Buen Retiro*". Al parecer el pintor no intentó quedarse en la corte, puesto que en la primavera de 1635 ya se encontraba en Sevilla.

Los asuntos finalmente elegidos fueron *Hércules lucha con el toro de Creta* (fig. 8), *Lucha de Hércules con Anteo* (fig. 9), *Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto* (fig. 10), *Hércules desvía el curso del río Alfeo* (fig. 11), *Hércules y el Cancerbero* (fig. 12), *Hércules lucha con la hidra de Lerna* (fig. 13) *Hércules lucha con el león de Nemea* (fig. 14), *Hércules en el estrecho de Gibraltar* [separa los montes Calpe y Abyla para abrir el estrecho] (fig. 15), *Hércules dando muerte al rey Gerión* (fig. 16), y por fin *Muerte de Hércules* [abrasado por

[3] Brown/Elliott [1980] 1985.
[4] Palomino [1724] 1988, p. 276.

la túnica del centauro Neso] (fig. 17). En esta última escena, que no pertenece a sus tradicionales "trabajos", el héroe sufre una muerte horrible, pero su inmolación por el fuego se debía entender como símbolo de su transformación en dios del Olimpo. El Heracles de los griegos representaba la búsqueda de la inmortalidad, por lo cual se asimiló la fábula pagana al pensamiento cristiano. En un programa propagandístico, la serie de las hazañas de Hércules exaltaba las virtudes de un monarca a quien se consideraba entonces como el más poderoso de la tierra. La imagen del "Hércules cristiano", valiente y virtuoso, se empleó múltiples veces para Carlos I, antepasado glorioso del monarca español. En el Salón de Reinos las tres generaciones de la Casa de Austria, Felipe III, Felipe IV y el Príncipe Baltasar Carlos, aparecen en su papel de jefes militares: como su hercúleo antepasado, sus ejércitos derrotan a sus enemigos para salvaguardar sus territorios de la herejía.

No sabemos exactamente cuáles fueron las relaciones del conde-duque con Zurbarán, pero indudablemente el valido tenía confianza en el talento del pintor, puesto que le encargó una parte muy relevante de la decoración del Salón. En todo caso el extremeño realizó la serie mitológica de una manera muy original, contando probablemente con fuentes literarias que podía encontrar en la biblioteca de su amigo Velázquez. En España *Los doce trabajos de Hércules* de Enrique de Villena (1417) gozaron de una gran popularidad durante el siglo XV, mientras que a partir de finales del siglo XVI la famosa obra de Juan Pérez de Moya, la *Filosofía secreta* (1585), junto con el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Fray Baltasar de Victoria (1620), constituyeron las referencias indispensables de los artistas para la concepción de programas mitológicos.

Mientras la temática de los dioses paganos y el uso del desnudo fueron cuestionados en el ámbito de la pintura por la mentalidad postridentina, la mitología conoció un amplio desarrollo en la poesía española del siglo XVII. Sin embargo, hay que resaltar que sólo se aceptaba el legado de la antigüedad pagana en su interpretación alegórica con una franca cristianización del relato. El bachiller Pérez de Moya, cuyo libro poseía Velázquez, trata a los héroes de la fábula pagana como simples mortales y sus aventuras están descritas con afán moralizador a la manera renacentista. Los dioses del Olimpo descienden a la vida diaria como el Baco de *Los Borrachos* de Velázquez. La mitología hercúlea fue interpretada por los místicos como las pruebas del alma que sirven para liberarla de sus pasiones, hasta crear un paralelismo entre Cristo y Hércules. Varias veces se ha subrayado la desacralización de la fábula pagana en la obra de Zurbarán, así como en la de Velázquez –*Baco*, *Marte*, *Mercurio*–, pero al leer los tratados de mitología escritos en el Siglo de Oro se puede observar que la descripción prosaica de los dioses antiguos aparece muy a menudo[5].

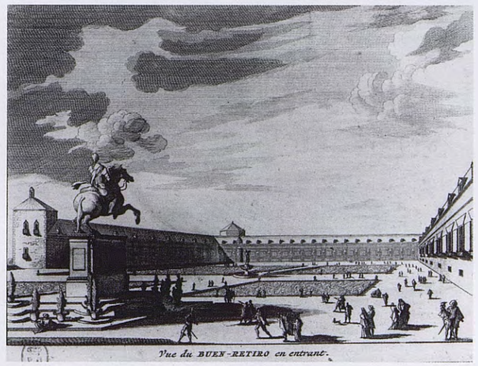


Fig. 5: Juan Álvarez de Colmenar, *Vista del Palacio del Buen Retiro entrando*, grabado, Leyde, 1707.

Estos modelos de virtud eran más eficaces para los hombres si se podían identificar con el héroe: por esta razón Zurbarán se libera de todo propósito de belleza ideal, tan apreciado por los clásicos italianos, como vemos en los lienzos de Guido Reni pintados para Ferdinando Gonzaga y actualmente conservados en el Museo del Louvre. Las poderosas figuras del protagonista en la serie española, con su anatomía muy pormenorizada y sus rasgos vulgares, siguen extrañando a un público más acostumbrado a la belleza clásica de los dioses paganos. Las posturas exageradas del héroe de Zurbarán y su casi fealdad desconciertan, pero se pueden explicar en parte porque se veían a contraluz y desde muy abajo y, por otra parte, por las exigencias del

[5] Véase López Torrijos 1985.

Fig. 18: Hendrik Goltzius, *Hércules "gigante"*, grabado, 1589.

programa. También se ha aludido a una posible colaboración de asistentes tanto sevillanos como madrileños para explicar el extraño efecto de estas pinturas.

Literatura y arte se convierten en un binomio en la obra de Zurbarán, tanto en su obra religiosa como en la mitológica. Aparte de las fuentes literarias quizás proporcionadas por Velázquez, Zurbarán utilizó como de costumbre varias estampas extranjeras para la ejecución de las *Fuerzas de Hércules*. Como han señalado numerosos historiadores, el pintor se sirvió de las series de los *Trabajos de Hércules* grabadas por artistas del tardomanierismo como Sebald Beham[6], Cornelis Cort –a partir de dibujos de Frans Floris[7]– o Antonio Tempesta. Algunos de sus robustos desnudos se han relacionado incluso con el propio Alberto Durero[8]. A la hora de enfrentarse con un tema tan ajeno a su repertorio religioso habitual, Zurbarán se inspiró en estos grabados, insuflándoles como siempre un realismo extraordinario y una vitalidad intensa. No utilizó los modelos de la antigüedad, como por ejemplo el perfecto *Hércules Farnese* que podía conocer por las estampas de Giogio Ghisi o de Hendrik Goltzius. Su héroe forzado se parece más al gigante de tipo popular flamenco, grabado por el mismo Goltzius en 1589 (fig. 18). El español no copió al holandés, pero se inspiró en el canon corto de la exagerada anatomía, en la posición forzada de las fuertes piernas e incluso en el rostro bigotudo del gigantón nórdico[9].

No podemos imaginar que Zurbarán fuera considerado un pintor "provincial" de segunda fila en el caso de los Hércules: hemos visto cómo le gustaron al monarca. Es de suponer que el título de "pintor del rey" se le concedió gracias a su obra en el Buen Retiro. El Hércules de Zurbarán aparece como un vigoroso labrador tostado por el sol, pintado como siempre con un afán de representar un personaje real poco parecido al héroe clásico. Su poderosa figura ejecuta sus conocidas y prodigiosas hazañas de fuerza sobre un fondo de paisajes extremeños de sorprendente belleza que confiere a la serie una unidad muy lograda. Lo importante era que se viera a Hércules venciendo a sus enemigos, con actitudes orgullosas y desafiantes. La postura de las piernas y la musculatura exagerada debían corregirse con la altura de los lienzos en la galería. Pocos años más tarde, Rubens y su obrador enviaron numerosos cuadros de las *Metamorfosis* de Ovidio para la decoración de la Torre de la Parada. Hércules aparece también en estos lienzos como un gigante gordo y feo, pero con tipo flamenco, como podemos ver en la *Apoteosis de Hércules*, firmada por Borkens y conservada en el Museo del Prado.

LA DEFENSA DE CÁDIZ CONTRA LOS INGLESES

La década de 1618 a 1627 fue de éxitos casi ininterrumpidos para los ejércitos españoles. Años de triunfo magníficamente reflejados en cinco de las batallas representadas en los grandes cuadros, hoy conservados en El Prado y destinados a exaltar soñadas o efímeras victorias que se enmarcaban en 1625, "*annus mirabilis*" para las tropas españolas. Entre ellas, *La defensa de Cádiz contra los ingleses* por su ilustre gobernador Fernando Girón es una muestra de la plenitud de expresión y de composición de la pintura de Zurbarán (fig. 19). Este lienzo se tenía tradicionalmente por obra de Eugenio Caxés, uno de los demás autores de la serie de las batallas. En la *Colección litográfica de cuadros del Rey de España*, dirigida por José de Madrazo entre 1826 y 1837, aparece la litografía todavía con el nombre de Caxés (véase I-73). El

[6] Soria 1955, pp. 339-340, lám. I.
[7] Soria 1953, pp. 155-156 y Van de Velde 1965, pp. 114-123.
[8] Navarrete 1998, p. 101, figs. 103-104.
[9] Véase Delenda 2004$_1$, pp. 217, 221-226.

nombre de Zurbarán, pintor de monjes y de santas, no se vinculaba antaño con ninguna de las batallas del Buen Retiro. Intuiciones de Longhi y después de Soria y por fin la documentación publicada por Caturla han devuelto definitivamente este cuadro a Zurbarán, autor asimismo de otro cuadro perdido, el *Marqués de Caldereita mandando una flota*. Como fuentes literarias para representar la *Defensa de Cádiz*, Zurbarán pudo contar con varios textos contemporáneos. Brown y Elliott, máximos especialistas en todos los aspectos referentes al Buen Retiro, señalaron la relación publicada por Luis de Gamboa y Eraso en 1626. Serrera citó otra escrita por Juan de la Vega y publicada en Barcelona en 1625. Recientemente el Padre Alfonso Rodríguez de Ceballos añadió como fuentes literarias posibles una *Historia de Don Felipe IV, Rey de las Españas*, publicada también en Barcelona en 1634, año de ejecución de las *Batallas* del Buen Retiro, así como algunos folletos hiperbólicos de la victoria[10].

La primera escena pintada por Zurbarán se refiere al socorro de Cádiz. El 8 de febrero de 1625, el rey había ordenado a don Fernando Girón de Salcedo (Talavera de la Reina, ca 1564-1631) organizar la defensa de la plaza ante un posible ataque inglés, que finalmente se produjo el 1 de noviembre de dicho año. El gobernador, ilustre Consejero de Guerra y de Estado, de la Orden de San Juan de Jerusalén, tuvo tiempo suficiente para poner a punto las defensas de la bahía gaditana y, cinco días después, consiguió que los ingleses se retiraran sin haber desembarcado en ella, pese a la inferioridad numérica del ejército español. Aquejado por un fuerte ataque de gota, que le mantenía inmovilizado en una silla, el valiente gobernador logró derrotar al poderoso ejército enemigo, capitaneado por sir Edward Cecil, vizconde de Wimbledon. Aquel éxito colmó de honores a don Fernando Girón que fue nombrado por Felipe IV gobernador general del Milanesado, aunque tuvo que renunciar al cargo precisamente por sufrir de gota. Finalmente el rey le compensó con la merced del título de marqués de Sofraga (1626).

Zurbarán pintó además al parecer otro cuadro del *Socorro de Cádiz*, ahora perdido. En el inventario de 1701, dos batallas aparecen sin nombre de autor: "*Otra de mismo tamaño* [quatro varas de largo y tres y media de alto] y *marco de dn fernando jiron quando socorrio á Cadiz*", batalla que acabamos de estudiar y "*Otra de mismo tamaño y marco del Marques de Caderita con la Armada de España*". En la remesa oficial de los cincuenta cuadros elegidos en 1810 por los pintores de Cámara Maella, Goya y Napoli para el Louvre de Napoleón I se citan dos batallas de "Eugenio Caxés: *El marques de Cadreita que manda una armada* y *El socorro de Cadiz por D. Fernando Giron*"[11]. Como este último lienzo es el de Zurbarán que se conserva en El Prado, parece lógico pensar que el primero fuese el otro anónimo del inventario de 1701, en realidad también de mano de Zurbarán y perdido en la francesada porque una sola batalla de Caxés fue devuelta por Francia en 1815, *El marques de Grandieta llevando socorros a Cádiz*[12]. Aunque el título esté equivocado, se trata evidentemente de la *Defensa de Cádiz* de Zurbarán. Este cuadro se depositó en la Real Academia de San Fernando, pasando en 1824 a formar parte de las colecciones de El Prado. El otro tema relacionado con el socorro de Cádiz debía representar el feliz arribo al puerto de la flota de Indias cuyo general comandante era don Lope Díez de Aux de Armendáriz y Saavedra, primer marqués de Caderyta o Cadereita, hecho ocurrido el 29 de noviembre de 1625 y que merecía representarse para recordar el valor de las armadas españolas. Mientras no se demuestre lo contrario, Zurbarán pintó dos composiciones con el mar de Cádiz como protagonista. Como acostumbraba, el maestro se atrevió a representar con la máxima fidelidad los eventos que le pidieron pintar, a partir de los relatos que le proporcionaron como fuente escrita y sirviéndose de grabados extranjeros como fuente iconográfica.

[10] Rodríguez de Ceballos 2007, pp. 320-325.
[11] Madrid, Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 17.787.
[12] Beroqui 1932 [1933], p. 97.

Fig. 19: *Defensa de Cádiz contra los ingleses* (I-73, 302 x 323). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 6: Reconstrucción de la pared norte del Salón del Buen Retiro.

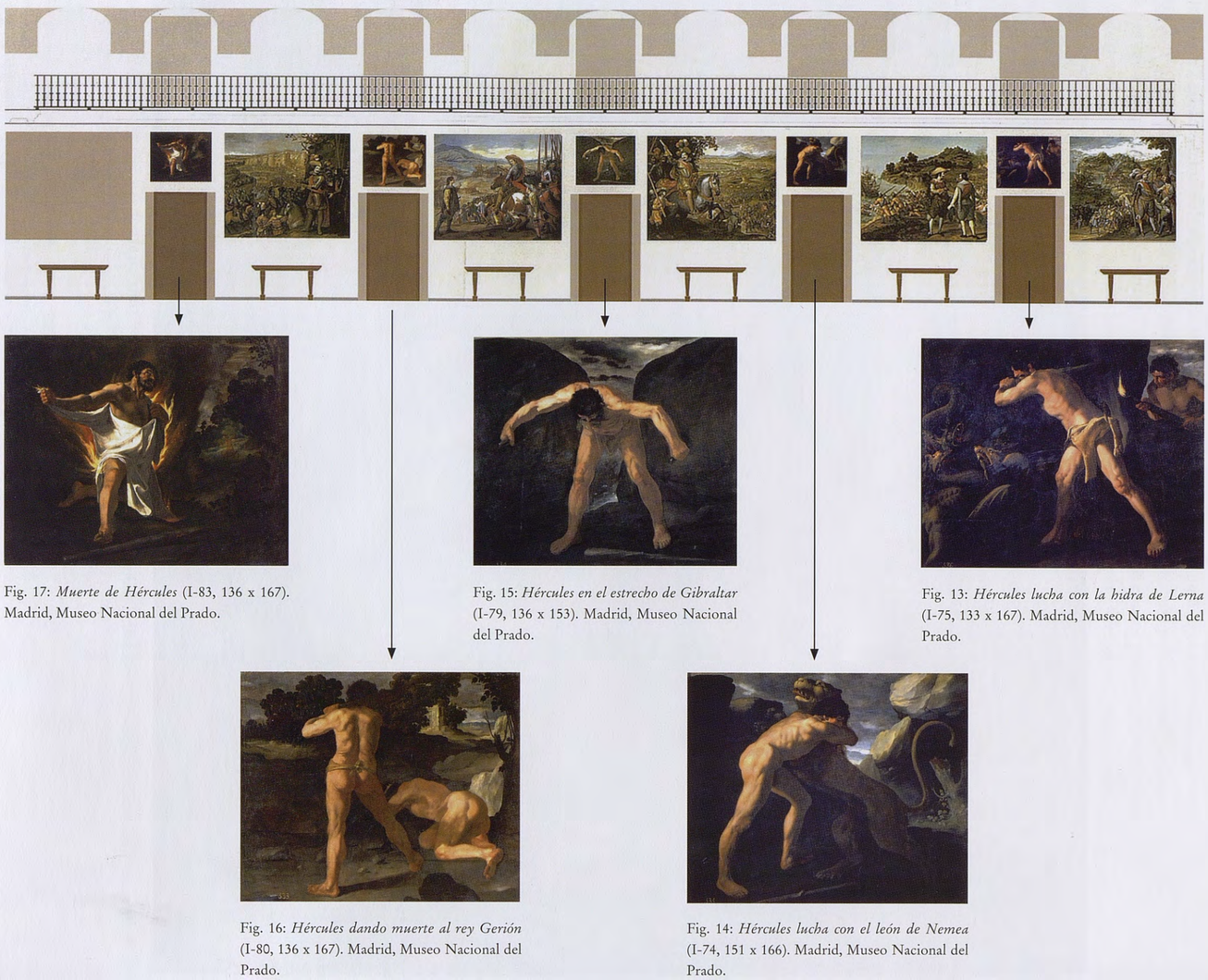


Fig. 17: *Muerte de Hércules* (I-83, 136 x 167). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 15: *Hércules en el estrecho de Gibraltar* (I-79, 136 x 153). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 13: *Hércules lucha con la hidra de Lerna* (I-75, 133 x 167). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 16: *Hércules dando muerte al rey Gerión* (I-80, 136 x 167). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 14: *Hércules lucha con el león de Nemea* (I-74, 151 x 166). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 7: Reconstrucción de la pared sur del Salón del Buen Retiro.

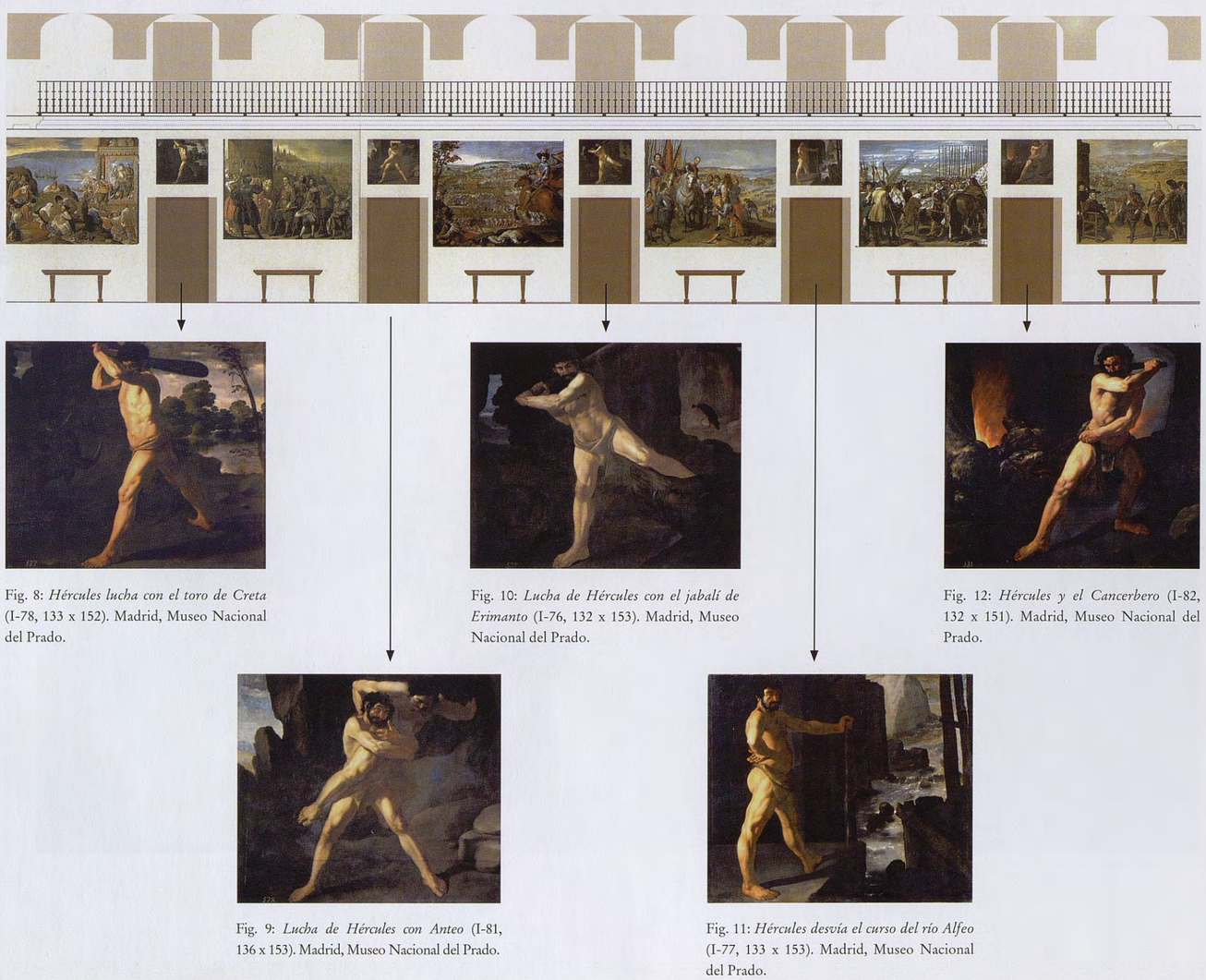


Fig. 8: *Hércules lucha con el toro de Creta* (I-78, 133 x 152). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 10: *Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto* (I-76, 132 x 153). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 12: *Hércules y el Cancerbero* (I-82, 132 x 151). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 9: *Lucha de Hércules con Anteo* (I-81, 136 x 153). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Fig. 11: *Hércules desvía el curso del río Alfeo* (I-77, 133 x 153). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Lám. I: Campanario de la Iglesia de Santa Paula de Sevilla.

CICLO XII

RETABLO DEL ROSARIO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA PAULA, SEVILLA (1641-1642)

LA IGLESIA Y MONASTERIO DE SANTA PAULA DE SEVILLA

La historia de la fundación de Santa Paula, así como la descripción del convento y de su iglesia, es bien conocida: fue redactada detalladamente a mediados del siglo XX por la entonces priora de la comunidad y gran historiadora, Sor Cristina de Arteaga y Falguera[1]. También se pueden leer informaciones concretas y admirar bellas fotografías del monasterio y del templo en el excelente libro *Sevilla oculta. Monasterios y Conventos de Clausura* de Enrique Valdivieso y Alfredo Morales[2].

El conjunto conventual de religiosas de la Orden de San Jerónimo, fue fundado en el casco histórico de Sevilla en 1475, bajo la advocación de Santa Paula, por una ilustre dama de la nobleza sevillana, Doña Ana de Santillán y de Guzmán, hija de un caballero veinticuatro. Al quedarse viuda, Doña Ana fundó con doce compañeras una congregación de monjas jerónimas, aprobada por el papa Sixto IV en 1473. La iglesia, cuya construcción se debe al patrocinio de otra gran dama, Doña Isabel Enríquez, viuda del marqués de Montemayor, es uno de los más destacados ejemplos de arte gótico–mudéjar. Doña Isabel decidió en su duelo, que permanecería en Sevilla y que edificaría la iglesia y los coros que la nueva comunidad estaba necesitando y que sería el panteón de su esposo y el suyo propio. Las obras fueron terminadas en 1489. El edificio conventual de Santa Paula, es uno de los más ricamente decorados de todos los monasterios de la ciudad hispalense. Lo que se conserva del primitivo edificio, además de la iglesia (lám. I), es el llamado Patio Viejo, que data de 1570. El resto del convento ha sido reconstruido a lo largo de distintas épocas. Es un convento representativo del gusto de los Reyes Católicos, en el que se unen estructuras góticas, técnica constructiva mudéjar y decoración renacentista. El acceso al templo se realiza a través de una magnífica portada, con bellos motivos ornamentales del ya incipiente Renacimiento italiano que responde a una estructura gótica con arco ojival.

La iglesia presenta un interior de una sola nave, cubierta por un espléndido artesonado de 1623, obra de Diego López de Arenas. El actual retablo mayor es de 1730, realizado por Fernando de Medinilla, y sustituye a otro anterior de Andrés de Ocampo y Alonso Vázquez de 1592, del que se conserva la imagen de Santa Paula que ocupa la hornacina central. En los muros laterales del presbiterio se abren los sepulcros de los marqueses de Montemayor, patrocinadores de la iglesia, que datan de principios del siglo XVI. Tras pasar la puerta de ingreso se encuentra el retablo de San Juan Evangelista, obra de Alonso Cano, de hacia 1635-1637 (fig. 2). Está presidido por una imagen del santo titular de 1637 que se cuenta entre las mejores realizaciones de Martínez Montañés. Las pinturas originales del retablo, todas de Alonso Cano, fueron expoliadas en 1810, como veremos, por el mariscal francés Soult, duque de Dalmacia. Las pinturas

[1] El texto de Sor Cristina fue reeditado con excelentes fotografías bajo la dirección de Jorge Bernales Ballesteros, *El Monasterio de Santa Paula*, Sevilla, 1990.
[2] Valdivieso/Morales [1980] 1987, pp. 119-151.

que hoy se aprecian son de distintos autores y periodos. En el muro de la Epístola figura un retablo muy similar al ya descrito, obra de Felipe de Rivas, contratado en 1637. Seguidamente encontramos el retablo dedicado al Santo Cristo, también de Felipe de Rivas, de 1638. Está presidido por un Crucificado del siglo XV. En el mismo muro, junto al coro, se alza el retablo de la Dolorosa (antiguamente de Nuestra Señora del Rosario), obra de Gaspar de Rivas, con una imagen del XIX en su hornacina central. De gran calidad es también la decoración a base de yeserías que recubre los muros del templo, cuyo estilo recuerda a las obras de Juan de Oviedo.

Numerosas obras de arte se reparten por otras dependencias como la clavería, el locutorio y la sala capitular. Este convento es pionero en la apertura al público de un pequeño e interesante museo conventual, instalado en varias habitaciones del piso superior. El museo expone al público piezas de orfebrería y obras de arte antes relegadas a la clausura. A pesar de las vicisitudes ocasionadas por las Guerras napoleónicas, de la Desamortización, la Guerra Civil, etc., el monasterio atesora todavía un importante caudal de obras de arte.

EL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

La importancia de las obras de renovación durante el primer tercio del siglo XVII en la iglesia del Monasterio de Santa Paula de Sevilla, como en muchos otros edificios religiosos de la ciudad, manifiesta la opulencia del clero sevillano en dicha época, así como su deseo de modernizar sus templos y conventos, de acuerdo con el espíritu de la Reforma católica. Al parecer, las religiosas jerónimas no dudaron, como hemos dicho, en confiar estas reformas a los mejores artífices de los gremios sevillanos: Andrés de Ocampo, Alonso Vázquez, Diego López de Arenas, Alonso Cano, Martínez Montañés o Felipe y Gaspar de Rivas. La intervención de un pintor tan renombrado entonces como Francisco de Zurbarán no debe extrañarnos. Así fue en realidad, pero un error de trascripción de su nombre por Ceán Bermúdez, en un documento conservado en los archivos del convento, proporcionó para el "retablo de Nuestra Señora" el nombre de un tal "Francisco Cubrían", artista que nunca existió, pero que la bibliografía artística mantuvo hasta que en 1990 la investigadora María Ángeles Toajas descubrió en el Libro de Mayodormía el documento original[3]. Su transcripción literal es la siguiente: "*Extraordinarios de todos/generos, en que tiene el mayordomo el/descargo sigiente: El dicho Mayordomo da pag^{os}/diez y siete mill y seisçientos /reales por el retablo que/se ha hecho en la iglessia del dho/conbentto en el altar/de Nra Señora: los 16.600/reales dellos que se an dado a/Gaspar de Rivas, m^{o} escultor,/como pareze por nueve reçivos/suyos, el ultimo en prim^{ro}/de agosto de 1644. Y los mill/reales restantes, a Fran^{co}/Çurbaran, pintor, por los quadros/q hiço para el dho retablo/de que dio reçibo en 11 de julio de 1642*"[4].

Indudablemente este es el documento en el que Ceán tuvo que basarse como fuente para crear a este "Francisco Cubrián", pintor inexistente: "*CUBRIAN (Francisco) pintor y discípulo de Zurbarán en Sevilla. Son de su mano seis cuadros pequeños que están en el retablo de nuestra señora del Rosario en la iglesia de santa Paula de aquella ciudad, y representa la concepción, los desposorios, la anunciacion y visitación de la Virgen, y el nacimiento y epifanía del Señor, pintados en fuerza de claro obscuro y con figuras esbeltas y agraciadas: le pagaron por ellos 1000 reales, segun recibo de 11 de julio de 1642.* Arch. De dicho monast."[5]

[3] Véase Toajas 1990, pp. 9-23.
[4] *Ibíd.*, p. 10 y Caturla/Delenda 1994, doc. 121, p. 310.
[5] Ceán [1800] 1965, I, p. 380.

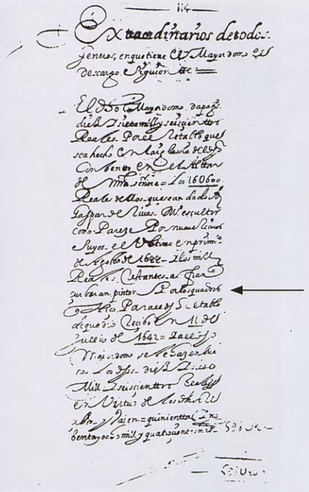


Fig. 1: *Libro de Mayodormía*, Año de 1769, fol. 96.

(fig. 1). Junto a la reja del coro, en el muro de la derecha de la Iglesia de Santa Paula, todavía se puede contemplar el retablo de la Virgen del Rosario, actual retablo de la Dolorosa, realizado en 1641 por Gaspar de Rivas, pero despojado en 1810 por Soult de las pinturas pagadas a Zurbarán, así como fue desojado el retablo de San Juan Evangelista de las pinturas de Alonso Cano. En el Libro de Actas Capitulares del Convento de Santa Paula constan las circunstancias del expolio de catorce pinturas de la iglesia. "*En este día, por orden de Nuestro Rey José 1º / y en su nombre, el Sr. Mariscal el Excmo. Sr. Du / que de Dalmacia, habiendo apetecido Cator / ce Pinturas que adornaban los Altares de / Nuestra Sra. de la Virgen que está inmediato / al coro y el de San Juan Evangelista, que está / junto a la pileta del Agua vendita las cuales / Pinturas eran de los Misterios de la Virgen y / de San Juan Evangelista. Estaban valuadas / en 80 Pesos, se quitaron por el Caballero / Comisionado y llevaron hoy 31 de Diciembre de 1810./ Doña Isabel de Molina, Arqera./ PD. Dentro de 5 dias pusieron otras / Pinturas en su lugar de ningún / merito que son las que existen*"[6]. Desgraciadamente los cuadros expoliados del retablo del Rosario fueron sustituidos por otros anónimos del siglo XVII, de escaso valor, según reza el documento, que representan a San Buenaventura, Santo Tomás, San Cayetano y varios ángeles.

Gracias a la existencia del retablo de Gaspar de Rivas *in situ* y a la descripción por Ceán de seis de los lienzos desaparecidos –de sus tamaños pequeños, de su estilo y de sus temas– podemos hacernos una idea bastante precisa del contenido y de la composición del retablo cuando conservaba sus lienzos originales. Dicho retablo se organiza en un solo cuerpo principal, articulado por cuatro columnas de orden compuesto y un gran ático. La calle central del cuerpo bajo albergaba probablemente una talla de la Virgen del Rosario, quedando en las calles laterales y en el ático siete huecos para pinturas. María Ángeles Toajas ha podido medir exactamente cada uno de los lienzos que ahora sustituyen a los que fueron pagados a Zurbarán. En el ático, el cuadro central mide 88,5 x 65,5 cm y los laterales 56 x 29,5 cm. En las calles superiores los lienzos son de 54 x 30 cm y en las inferiores de 62 x 32 cm[7].

El contrato de las monjas jerónimas con Francisco de Zurbarán para el retablo de Nuestra Señora del Rosario debe fecharse a finales de 1641 o principios de 1642. En estas fechas, el pintor acabaría de terminar o estaría concluyendo las importantes series de Jerez de la Frontera (Ciclo XIII) y de Guadalupe (Ciclo XIV). Es un periodo cumbre de su estilo pictórico, en el que gozaba de gran fama y prestigio. Desgraciadamente no conocemos los precios cobrados por Zurbarán por el conjunto de pinturas de la Cartuja de la Defensión de Jerez de la Frontera, pero sí los precios de los ocho grandes magníficos originales de la sacristía del Monasterio de Guadalupe. Por el primero de ellos, enviado desde Sevilla en 1638, el pintor recibe 1.299 reales y por cada uno de los otros siete le pagarían 1.050 reales en 1639[8]. En cambio, cuando el pintor deja la totalidad de la ejecución del encargo a sus oficiales –como en el caso de los lienzos de la iglesia de Marchena en 1637 (Ciclo VII)– el maestro cobra diez ducados, es decir, 110 reales por cada pintura. En Santa Paula, cada lienzo se paga a algo más, 145 reales, pero, aunque son unos cuadros pequeños, su

[6] *Libro de Actas Capitulares de este Monasterio de Nra. Madre Sta Paula. Año de 1769*, fol.96 (Toajas 1990, p. 17).
[7] *Ibíd.*, p. 23, nota 23.
[8] Caturla/Delenda 1994, docs. 83 y 93, pp. 303-304.

temática impone varios personajes, lo que cuesta evidentemente más que una sola figura, como en el caso de Marchena. En cualquier caso, no creemos que, con este parco precio, los cuadros del retablo del Rosario fueran realizados por el propio maestro, lo cual explicaría también el error de Ceán, buen conocedor de la pintura de Zurbarán. Sin embargo, este historiador suministra una información muy interesante sobre su estilo: "[*obras*] *pintadas con fuerza de claro obscuro y con figuras esbeltas y agraciadas*".

También por el mismo Ceán conocemos la temática propiamente mariana de seis de los lienzos: la Concepción, los Desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Epifanía. No son episodios muy corrientes en el repertorio iconográfico de Zurbarán o de su obrador, razón por la cual hemos podido reunir algunos lienzos, por su temática, su estilo y su tamaño reducido, que pudieron formar parte de este conjunto. Se trata de cuadros pintados en el obrador de Zurbarán, y bajo su control, por un asistente: los *Desposorios de la Virgen* (fig. 3, 47 x 32 cm) de la colección Granados, la *Anunciación* (fig. 4, ca 60 x 30 cm) de la colección Serre, la *Visitación* (T-4, 48 x 27 cm), en paradero desconocido, la *Adoración de los pastores* (fig. 5, 60 x 37 cm), en una colección parisina y posiblemente una *Adoración de los Magos* (T-3, 71 x 55 cm), lienzo en paradero desconocido que se subastó en París en 1913 y fue quizás medido con su marco.

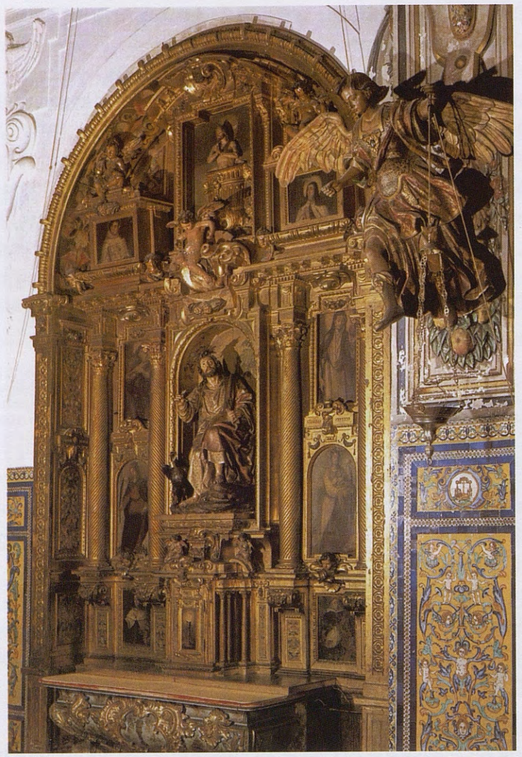


Fig. 2: Alonso Cano, *Retablo de San Juan Evangelista*, ca 1635-1637, Sevilla, Iglesia de Santa Paula.

Fig. 3: Obrador de Zurbarán, *Desposorios de la Virgen* (II-77, 47 x 32). Madrid, colección Granados.

Fig. 4: Obrador de Zurbarán, *Anunciación* (II-76, ca 30 x 60). París, colección Serre.

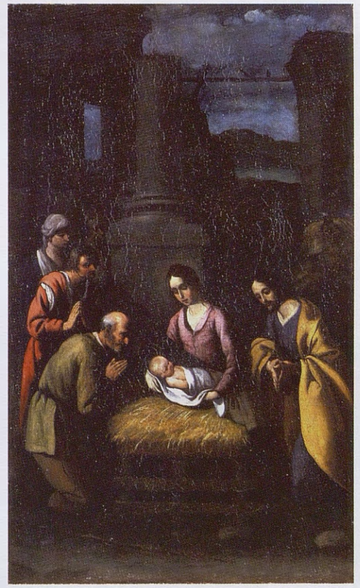


Fig. 5: Obrador de Zurbarán, *Adoración de los pastores* (II-78, 60 x 37). París, colección Walch.

Lám. I (detalle): *Anunciación* (ver fig. 5). Grenoble, Musée de Grenoble.

CICLO XIII

CARTUJA DE NUESTRA SEÑORA DE LA DEFENSIÓN, JEREZ DE LA FRONTERA (1638-1640)[1]

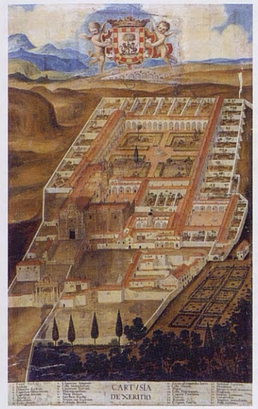


Fig. 1: Pintor anónimo, finales del siglo XVII, *Cartusia de Xeritio* (*Cartuja de Jerez*), oleo sobre lienzo, 214 x 124 cm, Grenoble, La Grande Chartreuse.

Fig. 2: Fachada de la Iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión.

LA FUNDACIÓN DE LA CARTUJA DE JEREZ DE LA FRONTERA

Un caballero piadoso de Jerez, Álvaro Obertos de Valeto (1427-1482), ex-militar descendiente de una famosa familia genovesa, decidió donar toda su fortuna a los monjes de San Bruno para construir cerca de su ciudad natal un monasterio parecido a la Cartuja de las Cuevas (véase Ciclo XXI), que había admirado en Sevilla. En 1463, el prior de ese monasterio aceptó esta importante donación pero deseó establecer la nueva fundación cerca del Puerto de Santa María. Las cosas iban para largo cuando el donante tuvo una visión decisiva: un anciano se le apareció mostrándole el terreno de El Sotillo, a cuatro kilómetros al sureste de Jerez, lugar de una intervención milagrosa de la Virgen durante un hecho de armas de la ciudad contra los moros. Convencidos de que era una aparición de San Pedro, su protector, los cartujos accedieron por fin al deseo de Obertos de Valeto y la primera piedra de la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión fue colocada el 17 de diciembre de 1478. Cuando el generoso caballero murió en 1482, las obras de la iglesia, de la sacristía y de la sala capitular ya estaban muy adelantadas. El fundador fue sepultado delante del altar mayor, donde todavía se conservan sus restos, bajo una bella lápida funeraria[2].

Edificado durante casi dos siglos, el monasterio parece una joya de piedra ocre rosado, de estilo gótico tardío, que es el mejor periodo arquitectónico de la región. El siglo XVII, considerado con toda razón como el Siglo de Oro de la arquitectura en España, conoció, al contrario que en el resto de Europa, la alternancia entre estilos sencillos y recargados. La cartuja de Jerez es un buen ejemplo de esta sucesión de estilos: el conjunto de las clausuras y de las celdas, concebido a fines del siglo XV, conserva su diseño antiguo con materiales y formas tradicionales, aunque ciertas partes no fueron terminadas hasta 1599 (fig. 1). En cambio, la decoración de la iglesia y del refectorio fue adaptada al estilo del Renacimiento, con frontispicios labrados en piedra calcárea, típicos motivos del estilo plateresco. El gótico flamígero de la iglesia forma un conjunto agradable con su fachada barroca (fig. 2).

El viajero que entraba en la iglesia, reformada en el siglo XVII, podía admirar una perspectiva suntuosa[3]. Las dimensiones majestuosas de la nave única, que conserva sus bóvedas

[1] Hemos estudiado este conjunto en Delenda 1999. Agradecemos a los R.P. Cartujos de Jerez de la Frontera su gentil y eficaz ayuda.

[2] Valles [1663] 1792, pp. 238-244. Reproducida por primera vez por Quintero 1896, p. 51.

[3] Para las descripciones antiguas referidas a este cenobio, véase Rallón [ca 1660] 1860, 1926; Mesa Ginete [1754] 1888. El estado lamentable del monasterio después de sus numerosos saqueos se puede leer en Quintero 1896, Cabello 1918 y Gutiérrez de Quijano 1924.

originales, dirigían la atención de los fieles hacia el imponente retablo del altar mayor. Dicho altar se veía a través de la espléndida reja barroca que separaba la parte de la iglesia destinada a los hermanos legos, quienes a su vez quedaban aislados del coro de los padres cartujos por un arco de piedra tallado a principios del siglo XVI. Debido a esta organización espacial, que permitía la plena visión del Santo Sacrificio de la Misa, el plano del edificio responde perfectamente al espíritu del Concilio de Trento. Arquitectura y decoración, ambas bien integradas, ilustraban las aspiraciones didácticas que guiaban la militancia exuberante y ferviente de las órdenes religiosas postconciliares[4].

A principios del siglo XVII, las obras se ralentizaron hasta que fueron reactivadas con un esplendor inigualado bajo la dirección del gran escultor y arquitecto sevillano Juan Martínez Montañés, encargado en 1620 de trazar los planos de la clausura de los hermanos legos. En 1636, el prior Dom Sebastián de la Cruz decidió la construcción de un retablo moderno para reemplazar el antiguo de estilo gótico flamenco, que ya no respondía a las necesidades litúrgicas. El altar mayor de la iglesia fue confiado a los mejores artistas de la capital andaluza. El dibujo y las trazas de este retablo monumental se encargaron al maestro ensamblador Alejandro de Saavedra[5], trece esculturas al famoso escultor flamenco José de Arce y otras tantas pinturas al célebre Francisco de Zurbarán. Estos numerosos lienzos y esculturas que componían el conjunto, uno de los más bellos del Siglo de Oro español, son una prueba evidente del interés de los cartujos por los grandes artistas contemporáneos. Los monjes encargaron también unas tablas para adornar el pasillo que conducía desde el retablo hasta la reserva eucarística o Sagrario, así como dos grandes cuadros para los altares del coro de los hermanos legos y algunas obras para la sacristía; formando así una de las series monásticas más variadas, pero sobre todo más logradas, del pincel del maestro extremeño. La extraordinaria calidad del conjunto y la desgraciada epopeya de su destrucción constituyen uno de los capítulos más famosos de la historia del arte español.

LAS PINTURAS DE ZURBARÁN PARA LA CARTUJA DE NUESTRA SEÑORA DE LA DEFENSIÓN

Los trabajos del siglo XVII en los que Zurbarán colaboró tan magistralmente tuvieron continuación en una serie de modificaciones poco conocidas, particularmente durante el siglo XVIII, cambiando de lugar las obras de arte y transformando sensiblemente el aspecto del gran retablo tal como se concibió en 1636-1639. Recientemente se ha descubierto que el retablo fue dorado solamente en 1693[6]. Con este nuevo dato podemos suponer que estos cambios ocurrieron en los últimos años del siglo XVII. Por ejemplo el cuadro de la *Batalla de Jerez* (I-125) se había quitado del retablo en 1754[7], pero parece que todavía estaba en 1688, porque no hay referencia alguna a la Virgen de bulto que luego lo reemplazó[8]. Por eso las descripciones de Ponz (1782)[9] y Ceán Bermúdez (1800)[10], posteriores a estos cambios, pue-

[4] Véase Delenda 1999, pp. 124-125.
[5] En 1945 Sancho de Sopranis fue el primero en suponer la participación de Saavedra en el retablo. Posteriormente encontró el documento y no lo publicó pero mandó una copia a los RR.PP. Cartujos de Jerez. Fue publicado y comentado por Navarrete 1998$_1$, p. 49, nota 4.
[6] Jácome/Antón 2001, pp. 12-15.
[7] Mesa Ginete [1754] 1888, II, p. 288.
[8] En 1668 no estaba, según se desprende del catálogo de la plata que no menciona la corona de la *Virgen de la Defensión* (información de los RR. PP. Cartujos).
[9] Ponz [1792] 1972, XVII, pp. 276-277.
[10] Ceán [1800] 1965, VI, pp. 47, 51.

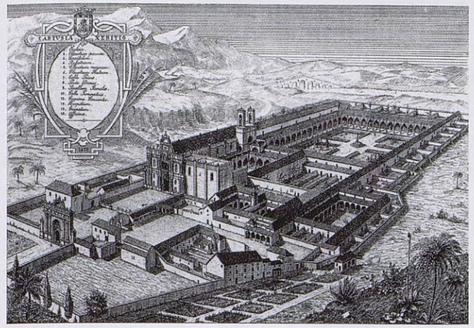


Fig. 3: *Vista general de la Cartuja de La Defensión*, grabado en *Maisons de l'Ordre des Chartreux*, Parkminster Gran Bretaña, III, 1916, p. 237.

den provocar confusiones para la reconstrucción ideal del retablo, desgraciadamente desmembrado desde el principio del siglo XIX. Si los edificios conventuales de la cartuja actual corresponden todavía fielmente a su aspecto descrito a fines del siglo XVIII (fig. 3), su espléndido mobiliario fue dispersado e incluso destruido durante los trastornos que sufrió el monasterio desde la invasión francesa hasta la expulsión de los cartujos del convento en 1835. En 1810, la presencia en Andalucía de las tropas francesas de ocupación había obligado a los cartujos a abandonar su monasterio para refugiarse en Cádiz. En agosto de 1812, cuando los monjes pudieron regresar al convento, lo encontraron en un estado desastroso, saqueado no sólo por los ejércitos napoleónicos sino también por el populacho de Jerez. La mayor parte de las obras de arte habían sido robadas, salvo algunas estatuas estropeadas que se habían llevado a Jerez. Por supuesto, todos los objetos de orfebrería de valor habían desaparecido y los edificios, que habían servido de cuartel, estaban bastante deteriorados.

La *Circuncisión* (I-123), la *Adoración de los Magos* (I-124), y la *Batalla de Jerez*, enviadas en 1813 para enriquecer el Museo Napoleón, habían sido devueltas por los franceses en 1815, pero se quedaron en la Academia de San Fernando de Madrid hasta por lo menos 1821[11]. Una parte de los lienzos volvieron a colocarse en el retablo antes de 1820, pero los políticos liberales obligaron de nuevo a los monjes a abandonar la cartuja entre 1821 y 1823, años durante los cuales hubo otros saqueos. En 1835, las leyes de exclaustración de Mendizábal[12] echaron a los hijos de San Bruno de la Cartuja de Jerez durante más de un siglo, ya que no pudieron regresar hasta 1948, año en el que tuvo lugar una nueva fundación que duró hasta 2001. La desamortización de 1835-1836 fue fatal para el patrimonio artístico de Nuestra Señora de la Defensión. Los seis cuadros más grandes de Zurbarán fueron comprados por 22.000 duros en mayo de 1837 por un tal José Cuesta. Acabaron en la colección reunida por el barón Isidore Taylor para la efímera Galerie Espagnole de Louis-Philippe[13], mientras que el resto fue a parar al museo de Cádiz. Los historiadores españoles inculparon al pintor Antonio Mesas por haber servido de intermediario en esta transacción con Taylor. En realidad el Ministro del Interior español había autorizado la venta de los zurbaranes de Jerez al rey de los franceses a pesar de las violentas protestas de las Academias de Bellas Artes de Cádiz y de Madrid ante este triste despojo[14].

Expuestos de 1838 a 1848 en las salas de la famosa Galerie Espagnole de Louis-Philippe del Louvre[15], los cuatro lienzos de la *Infancia de Cristo* (I-121–124), la *Batalla de Jerez* (I-125) y la *Virgen del Rosario de los cartujos* (I-127), de Zurbarán, fueron vendidos tras la muerte del rey por Christie's en Londres en 1853. Las cuatro escenas de la infancia fueron compradas por 1.700 libras por Colnaghi para el duque de Montpensier, esposo de la infanta Luisa Fernanda. Las obras fueron trasladadas a su palacio de San Telmo

[11] Navarrete 1998$_1$, pp. 24-30.
[12] Con motivo de las exclaustraciones de 1820 y de 1835 se hicieron tres inventarios dados a conocer por Pemán en 1964 y por los RR PP Cartujos en 1989 (véase Pemán 1989, pp. 349-350 y Navarrete 1998$_1$).
[13] En la venta a nombre de D. José Cuesta de Sevilla se pagaron 200.000 reales por "La Virgen del Rosario con unos frailes", 40.000 por "Una batalla morisca", 80.000 por "La Circuncisión" y 40.000 por cada uno de los tres cuadros de la infancia de Cristo.
[14] Romero de Torres 1908-09, I, pp. 97-108 y Tormo 1909, pp. 29-39 y pp. 149-159.
[15] Véase Baticle/Marinas 1981, pp. 9-26 y n°s 335, 337-339 y Baticle 1988, pp. 193-201.

de Sevilla[16]. A la muerte de la duquesa en 1897, dicho palacio fue legado al seminario sevillano. Todos los cuadros se llevaron a Villamanrique, donde se repartieron entre sus dos hijos, el Infante Don Antonio y la condesa de París. Los lienzos de Zurbarán le tocaron a la Infanta condesa, que pensaba llevarlos a su castillo de Randan en Auvernia, pero en 1900 se encontraban en los almacenes del marchante Féral en París donde el general Léon de Beylié los compró por 20.000 francos y los regaló al año siguiente al museo de Grenoble, contándose todavía hoy entre sus piezas más bellas[17]. La *Batalla de Jerez*, propiedad de un coleccionista inglés en 1853, fue vendida en 1920 por sus descendientes al Metropolitan Museum de Nueva York. La *Virgen del Rosario de los cartujos*, situada a la entrada del coro de los frailes legos, fue comprada por el conde polaco Raczynski y posteriormente legada por él al museo de Poznan[18].

La distribución interior de la iglesia de la Cartuja de Jerez corresponde de manera precisa, como hemos visto, a la organización y las necesidades de la liturgia del culto cartujo. Zurbarán, ciertamente el mejor intérprete de las consignas religiosas de su tiempo, intervendrá en las partes más nobles del edificio. Realizó para el gran retablo del altar mayor doce pinturas de tamaños muy variados, incluyendo los seis grandes lienzos de calidad excepcional. Para el estrecho pasillo que une el gran altar con la capillita del Santísimo, también ejecutó diez tablas insertadas en las paredes, que representan dos ángeles turiferarios y ocho santos cartujos. Finalmente para el coro de los hermanos legos, separado del coro de los padres, según el uso de la cartuja, pintó un gran cuadro de medio punto dedicado a la Virgen, primera patrona de los hijos de San Bruno.

EL RETABLO MAYOR DE LA CARTUJA DE LA DEFENSIÓN

Desgraciadamente no se ha podido localizar el contrato del encargo firmado por el maestro extremeño con los cartujos de Jerez. Este debería probablemente datar de 1637 y más exactamente del mes de octubre de dicho año, ya que sabemos por otras fuentes que la demora de dos años impuesta para la ejecución del gran retablo empieza a contar a partir del 31 de octubre de ese año de 1637. En efecto, cuatro documentos importantes permiten fijar con precisión el periodo durante el cual Zurbarán y sus asistentes trabajaron para la cartuja de Jerez. El primero es una garantía otorgada conjuntamente el 7 de noviembre de 1637 por Alonso Cano, "*maestro ensamblador y arquitecto*", Francisco de Zurbarán "*maestro pintor*" y Francisco de Arce "*escultor*", los tres vecinos de Sevilla, al flamenco conocido en España como José de Arce, recientemente instalado en esa ciudad[19]. El otro documento, fechado el 31 de octubre, precisa que José de Arce debía "*hacer toda la obra de escultura necesaria para el retablo que se hace*" para la iglesia de la Cartuja de Jerez. El escultor se comprometía a tallar de su propia mano en un plazo de dos años "*un Xpto crucificado de la estatura tamaño y modelo que el sitio a donde de estar [...] e dosse apostoles y ansimesmo los santos que se le pidieren todos de cuerpo entero y estatura natural de un Hombre*". También se obligaba Arce a presentar un elevado depósito de garantía de 3.000 ducados. Los tres grandes artistas sevillanos fiadores de la ejecución del contrato acordaban además asegurar la sucesión de José de Arce en caso de fallecimien-

[16] En el *Inventario de los bienes de todas clases quedadas al fallecimiento* del duque de Montpensier, Don Antonio de Orleans (28 de mayo de 1892), los lienzos de Zurbarán fueron estimados en los precios siguientes: nº 1867, *Adoración de los pastores*, 25.000 pts, nº 1941, *Circuncisión*, 25.000 pts, nº 1942, *Anunciación*, 25.000 pts, nº 1943, *Adoración de los reyes magos*, 20.000 pts.
[17] Chevillot 1995, pp. 29-45.
[18] Dobrzycka 1968, pp. 49-56.
[19] López Martínez 1928, pp. 25-26. Caturla/Delenda 1994, doc. 82, pp. 302-303.

to[20]. El tercer documento, datado el 27 de diciembre del mismo año[21], se refiere a la construcción por el entallador gaditano Alejandro de Saavedra de la ensambladura del imponente retablo, encargado el 14 de octubre de 1636. En el último documento, fechado el 13 de julio de 1640, Saavedra otorga carta de finiquito al convento de la cartuja jerezana "*por la obra del retablo mayor de la iglesia realizados para esta Orden, y que fue concertada por el precio y cuantía de 6.800 ducados*"[22]. Dichos documentos han facilitado una reconstrucción ideal que todavía presenta algunas incertidumbres[23]. Las esculturas de apóstoles del retablo de Jerez, afortunadamente conservadas actualmente en la catedral de la ciudad, constituyen magníficos ejemplos de la escultura barroca andaluza.

La ejecución completa de esta obra maestra del Siglo de Oro fue posible gracias a los 1.000 ducados prestados por un tal Sebastián de Peralta. Las obras, empezadas bajo el priorato de Dom Sebastián de la Cruz, comprendían también el embellecimiento del pasillo del Sagrario que decoraban las diez tablas de Zurbarán, el montaje de los zócalos y el enlosado de piedras negras y blancas. El conjunto fue terminado y pagado en 1640 bajo el priorato de Dom Juan Antonio Zapata. Las pinturas tuvieron también que ser entregadas en los plazos prescritos, ya que dos de ellas, la *Adoración de los pastores* (I-122) y la *Circuncisión* (I-123) del museo de Grenoble, llevan respectivamente las fechas de 1638 y 1639. Por el número y el tamaño de los cuadros ejecutados y por la variedad de sus temas, la serie representaba la labor más densa y más considerable jamás emprendida por Zurbarán.

La primera descripción del retablo de la iglesia de la Cartuja de Jerez realizada por Fray Esteban Rallón Mercado en su *Historia de Jerez de la Frontera* no está fechada, pero fue escrita entre 1639, fecha de la *Circuncisión* de Zurbarán, y 1693, cuando Miguel Parrilla, artífice sevillano, realizó el dorado del retablo[24]: "*Sobre el Altar Mayor se levanta un retablo que ocupa todo el testero de la Iglesia, es de tres cuerpos, las columnas del primero son de dos aguas con sus reflexos y vuelta que comunmente llaman Salomónicas, vestidas de parras, pámpanos y racimos de medio relieve. Estas columnas están de dos en dos y en la repiça que sale del sotabanco un Apóstol entre las dos, de modo que entre todas se reparte el Apostolado cuya estatura es más que el natural. En los huecos, o estaciones, está repartida la vida de Cristo, y en la principal el milagro de la Defensión, todo de muy buena mano y bien entendido pincel. Deste mismo modo es el segundo cuerpo, cuyas columnas son ynstriadas y en el tercero que sirve de cúpula a esta hermosa fábrica, está un crucifijxo que la adorna. Y todo assí ensembalxe como talla, escultura y pintura es de lo más bien acabado y vistoso que hay en tierra. Es obra moderna, y por serlo aún no está dorado, con que encubre la mitad de su hermosura*"[25].

Cuando Rallón describe el altar mayor, la obra ya había recibido sus pinturas pero no estaba todavía dorada, elemento de decoración absolutamente indispensable para el completo realce de las imágenes. La campaña de los años 1638-1640, en la que Zurbarán había colaborado, fue seguida como hemos dicho de diversas modificaciones, con lo cual resulta casi imposible la reconstitución exacta del desaparecido retablo

[20] Jácome/Antón 2002, pp. 116-117. Véase también Romero Torres 2002, p. 754.
[21] Véase *supra*, nota 4.
[22] Jácome/Antón 2001_1, p. 115.
[23] Después de las reconstrucciones pioneras de Pemán (1950 y 1964), varios historiadores han tratado de recomponer su apariencia. Véase Dobrzycka 1968, Baticle 1988, Liedtke 1988, Caturla (en Caturla/Delenda, 1994, pp. 150-159), Navarrete 1998_1, Delenda 1999, Gerard Powell 2000 y Jácome/Antón 2001.
[24] Jácome/Antón 2001, pp. 12-15.
[25] Rallón [ca 1660] 1926, p. 136.

quemado en 1844[26], tras la supresión del convento en 1835. Sin embargo, con la ayuda de las descripciones posteriores, de los inventarios antiguos y de los indicios marcados sobre las paredes y el pavimento del ábside de la iglesia, Pemán y otros destacados historiadores pudieron restablecer el perfil de la obra y proponer su reconstrucción[27]. La que se plantea aquí (fig. 4) fue establecida en 1998 con la ayuda de los Padres Cartujos de la Defensión, que agradecemos sinceramente.

El retablo trazado por Saavedra, uno de los más imponentes del Siglo de Oro, medía unos quince metros de alto por diez de ancho. Estaba concebido como una fachada con tres tramos, adaptándose al plano del ábside y ocupando todo su volumen. Comprendía dos cuerpos tripartitos, coronados por un gran ático y estaba ornado con doce estatuas de apóstoles de tamaño natural y otras tantas pinturas, seis de formato grande (*Anunciación*, fig. 5 y lám. I; *Adoración de los pastores*, fig. 6; *Circunsición*, fig. 7; *Adoración de los Magos*, fig. 8, del Musée de Grenoble; *Batalla de Jerez*, fig. 9, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York; *San Bruno en éxtasis,* fig. 10, del Museo de Bellas Artes de Cádiz) y seis más pequeñas (dos del propio Zurbarán: *San Juan Bautista*, fig. 11, y *San Lorenzo*, fig. 12; y cuatro realizadas en su obrador: *San Juan Evangelista,* fig. 13; *San Mateo*, fig. 14; *San Lucas,* fig. 15; *San Marcos*, fig. 16, del Museo de Bellas Artes de Cádiz). Las esculturas de madera policromada de José de Arce *(San Pedro*, fig. 17), trasladadas a la Colegiata de Jerez durante la Desamortización fueron colocadas en el refectorio del monasterio cuando los cartujos emprendieron la restauración del edificio a su regreso en 1948. De extraordinaria elegancia, ofrecen una gran diversidad de posturas y movimientos que tenían que animar acertadamente los espacios creados entre las columnas pareadas. Una de ellas está fechada en 1639 sobre el zócalo. Igualmente a José de Arce se debe un gran *Cristo crucificado* (fig. 18), que estaba antes en el ático del retablo delante de un lienzo que representaba Jerusalén[28]. Como las esculturas de los Apóstoles, el Crucificado se conserva actualmente en la catedral jerezana, presidiendo su altar mayor.

Fig. 17: José de Arce, *San Pedro* (detalle), Jerez de la Frontera, Catedral de El Salvador.

Fig. 18: José de Arce, *Cristo Crucificado,* Catedral de El Salvador.

Realizado en madera dorada y policromada, el retablo presentaba un aspecto claramente arquitectónico, con la superposición de los órdenes, de las columnas, de los entablamentos y de los frontones que definían su estructura en el espacio, combinando escultura y pintura para formar una monumental fachada escenográfica destinada a impresionar y conmover a los fieles. La utilización por Saavedra de unas columnas retorcidas, muy labradas, llamadas "salomónicas", constituía entonces una revolución notable en la historia del retablo andaluz. Estas columnas, a las que Bernini había asegurado la fama al emplearlas en el baldaquino de la Basílica de San Pedro de Roma, revestían una significación particular ya que remitiendo al templo de Salomón exaltaban la presencia divina, el *Deus absconditus* escondido sobre el altar. Un ejemplo precoz del empleo de esas columnas se encuentra precisamente en la catedral de Sevilla, realizado por el orfebre Francisco de Alfaro a finales del siglo XVI para el tabernáculo de plata repujada del altar mayor[29].

[26] Muñoz Espinosa, *La Cartuja Jerezana*, Jerez, 1888 (citado por Jácome/Antón 2001, p. 14).
[27] Véanse las diversas reconstituciones del retablo en Navarrete 1998$_1$, pp. 19-28.
[28] Inventario del 5 de septiembre de 1835: "En el último cuerpo un crucifijo como de tres varas y detrás un cuadro de la misma altura como de Jerusalén".
[29] La iconografía de las columnas salomónicas ha sido estudiada por E. Mauceri: "Colonne tortili cosí dette del Templo di Salomone", *L'Arte*, 1898, pp. 377-384.

Fig. 4: Reconstrucción posible del retablo mayor de la Iglesia de la Cartuja de la Defensión.

EL PASILLO DEL SAGRARIO

El texto de Fray Esteban Rallón Mercado también describe los esplendores del Sagrario de la cartuja de Jerez, completamente saqueado y despojado en 1810 por el populacho: "*Debaxo del zotabanco, en los huecos que hay entre el altar y las dos paredes, hay dos puertas pequeñas por donde se entra en el sagrario, de las cuales se puede decir con mucha propiedad que son las puertas del cielo, [...] así en lo ancho como en lo alto tiene en sus repartimientos muchos cuadros de excelente pintura adornado de ensamblaxe, doradas y estofadas con tanto primor y curiosidad, que pone respeto al más divertido, llenándole la atención y el cuidado y llenándole de diversos sentimientos*"[30].

La gravedad solemne del retablo se prolongaba en una especie de cortejo triunfal en honor al Santísimo por el paso estrecho que conducía al pequeño santuario eucarístico colocado detrás del altar mayor. En esta procesión, ocho santos cartujos, florilegio de la Orden de San Bruno, fueron repartidos en partes iguales a cada lado, con dos ángeles turiferarios situados a cada lado del Sagrario (figs. 19-20). Sin embargo, en 1782, Ponz los describe sobre las puertas de entrada hacia los pequeños pasillos, donde otros viajeros pudieron admirarlos. Uno de los cuadros de santos cartujos desapareció probablemente durante el saqueo del monasterio en 1810[31]. Quedan actualmente nueve paneles, todos ellos conservados en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. Este conjunto de tablas experimentó una restauración ejemplar en 1996-1997 en el Instituto del Patrimonio Histórico de Madrid. En dicha ocasión se realizó un estudio riguroso y muy completo de estas obras excepcionales[32].

Uno de los descubrimientos mayores atañe al soporte de las obras: paneles de cedro, como los había descrito el Padre Rallón, pero poco frecuentes en la obra de Zurbarán. Los santos de Cádiz se insertaban en un corredor redondeado, lo que justificaba el empleo de madera para estos cuadros curvados. El maestro pintó cuatro de ellos sobre tablas cimbradas en la parte superior: los dos *Ángeles turiferarios* (I-130 y I-131), *San Bruno* (I-132), y el *Beato John Houghton* (I-138). Los restauradores pusieron en evidencia la utilización de una madera de cedro prácticamente desconocida en España en el siglo XVII; no era cedro del Líbano, sino cedro tropical o "cedro bastardo" procedente del Amazonas que llegaba de las colonias americanas[33].

Al describir la cartuja Ponz indicaba: "*En las puertas de los lados que dan ingreso al Sagrario pintó dos Ángeles del tamaño del natural, con turíbulos en las manos, y en el pasillo hasta la piececita muy aseada de dicho Sagrario se ven pintados algunos Religiosos de esta Orden del tamaño natural, admirablemente ejecutadas, con mucha naturalidad, verdaderas expresiones y conocimiento del claro y oscuro. Sin duda que esta Comunidad regaló bien á Zurbarán por estas obras, que realmente son de las mejores de su mano*"[34]. Ceán Bermúdez primero, en 1800, y más tarde Alexandre de Laborde en 1807 vieron todavía los ángeles en el lugar donde fueron instalados en una fecha indeterminada, durante una de las modificaciones del siglo XVIII. Un inventario realizado en la cartuja en diciembre de 1820 muestra que los religiosos habían colocado de nuevo las nueve tablas recuperadas, más una copia sobre lienzo del cuadro desaparecido, en sus emplazamientos primitivos, que todavía se pueden medir en la iglesia actual, acompasados por pilastras

[30] Rallón [ca 1660] 1926, pp. 113-151.
[31] Pemán [1957] 1989, pp. 177-180.
[32] Véase Buces *et al.*, 1998, pp. 169-182.
[33] Algueró, en Buces *et al.*, 1998, pp. 183-184.
[34] Ponz [1792] 1972, XVII, pp. 276-277.

Fig. 29: Francisco de Gálvez, *Santo cartujo*, fachada de Iglesia de la Defensión.

del siglo XVII. Los restauradores pudieron igualmente descubrir detrás de ciertas tablas pequeños textos en grafía del siglo XVII en los que se indicaba el nombre del santo representado y el lugar previsto en el pasillo por Zurbarán[35] (*San Bruno*, fig. 21; *San Airaldo* (copia del XIX), fig. 22; *San Antelmo*, fig. 23; *San Hugo, obispo de Grenoble*, fig. 24; *San Artaldo*, fig. 25; *Beato Nicolás de Albergati*, fig. 26; *San Hugo, obispo de Lincoln*, fig. 27; *Beato John Houghton*, fig. 28 del Museo de Bellas Artes de Cádiz). Con estos hallazgos las incertidumbres sobre la disposición del corredor desaparecieron completamente. La elección de los santos cartujos, evidentemente impuestos al pintor extremeño por sus comitentes, corresponde seguramente a devociones particulares de la Cartuja de la Defensión. Aparecen en otros lugares del monasterio. En dos puertas de marquetería, con colección de idénticos santos de la Orden que fueron realizados en el priorato de Dom Diego de Ayala (1624-1630)[36]. Más tarde en la fachada de la iglesia se han identificado los mismos santos labrados por el escultor sevillano Francisco de Gálvez (fig. 29) encargados por el prior Dom Blas Domínguez (1662-1664)[37]. La historia de estos frailes cartujos se estudió en cada ficha del catálogo (I-130–138).

Las descripciones antiguas permiten identificar sin error la *Virgen del Rosario con cuatro cartujos* del museo de Poznan (fig. 31) y la *Batalla de Jerez* o *de la Defensión* del Metropolitan Museum de Nueva York, grandes obras de idéntico formato curvado en su parte superior y casi con las mismas dimensiones, que formaron parte de los retablos del Coro de los Legos. Cuando se reformo el retablo mayor a una fecha que desconocemos, al parecer estos lienzos ocuparon altares simétricos en la muralla-pantalla de Entrecoros (fig. 30), que separaba la parte baja de la iglesia reservada a los laicos del coro de los legos. La *Virgen del Rosario con cuatro cartujos*, vendida en 1837 al precio considerable de 200.000 reales al barón Taylor para la colección de Louis-Philippe, fue comprada por 165 libras en la venta londinense de la colección real francesa por el conde polaco Raczynski, aficionado ilustrado y buen conocedor del arte de la península ibérica que legó esta espléndida pintura con el conjunto de sus colecciones al museo de Poznan.

En razón de su formato alargado, redondeado en la parte superior, varios especialistas imaginaron que la *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana* (fig. 32), podría provenir de la cartuja de Jerez formando en un principio pareja con la *Virgen del Rosario* (Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu,). A pesar de la composición piramidal bastante parecida, la *Purísima* de Edimburgo (I-139) no pudo formar un par con el cuadro de Poznań debido a sus dimensiones sensiblemente inferiores, a no ser que el lienzo escocés haya sido disminuido posteriormente. Sabemos con certeza que Zurbarán había pintado otros cuadros para dicha cartuja. Las descripciones antiguas se refieren más a los temas que a sus autores y por eso resultan un poco frustrantes, pero los inventarios de 1820 y 1835 conservados en la cartuja indican que en la capilla de la Antigua se hallaba una *Concepción* con la parte superior de medio punto ». El estilo y la factura de la *Inmaculada* de Edimburgo recuerdan a los de los «años prodigiosos» de Zurbarán, 1638-1640, y armonizan con las realizaciones de la cartuja de Jerez. Aunque nunca se haya encontrado una prueba documental formal, la iconografía propia de esta obra concuerda también perfectamente con las devociones tradicionales de los cartujos.

[35] Véase Buces 1998$_2$, pp. 61-73.
[36] *Protocolo de la Cartuja*, fol. 128. El original se guarda en la propia cartuja. Dos copias tiene la Biblioteca Municipal de Jerez. Véase también Esteve 1934.
[37] Informaciones facilitadas por los RR.PP. Cartujos en 1999, que agradecemos.

Fig. 30: Muralla-pantalla de Entrecoros, estado actual.

Fig. 31: *Virgen del Rosario con dos cartujos* (I-127, 325 x 190). Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

Fig. 32: *Inmaculada Concepción con San Joaquín y Santa Ana* (I-139, 255,5 x 177). Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Fig. 10: *San Bruno en éxtasis* (I-126, 341 x 195). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Fig. 9: *Batalla de Jerez* (I-125, 335 x 191). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Fig. 6: *Adoración de los pastores* (I-122, 267 x 185). Grenoble, Musée de Grenoble.

Fig. 5: *Anunciación* (I-121, 267 x 185). Grenoble, Musée de Grenoble.

Fig. 8: *Adoración de los Magos* (I-124, 264 x 176). Grenoble, Musée de Grenoble.

Fig. 7: *Circunsición* (I-123, 264 x 176). Grenoble, Musée de Grenoble.

Fig. 13: Obrador de Zurbarán, *San Juan Evangelista* (II-223, 65 x 63). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Fig. 14: Obrador de Zurbarán, *San Mateo* (II-230, 65 x 63). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

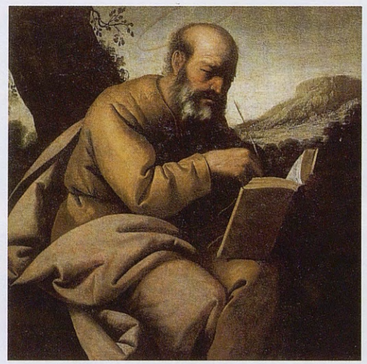


Fig. 16: Obrador de Zurbarán, *San Marcos* (II-229, 55 x 53). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

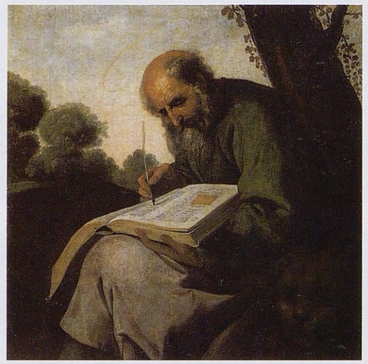


Fig. 15: Obrador de Zurbarán, *San Lucas* (II-228, 55 x 53). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Fig. 11: *San Juan Bautista* (I-128, 61 x 81). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Fig. 12: *San Lorenzo* (I-129, 61 x 81). Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Fig. 19: *Ángel turiferario* (I-130, 122 x 66).

Fig. 20: *Ángel turiferario* (I-131, 122 x 66).

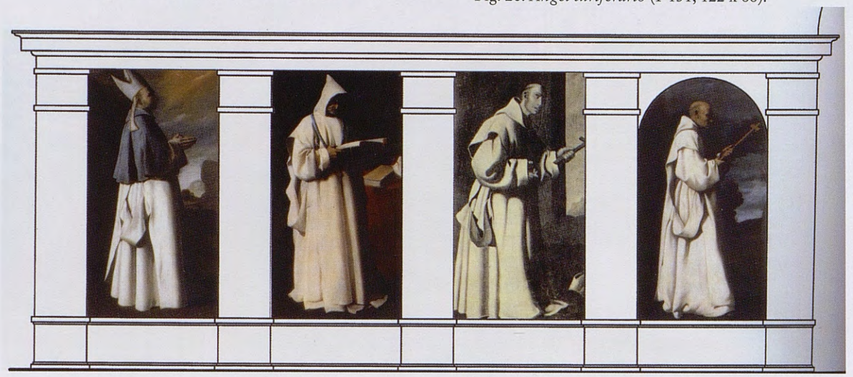


Fig. 24: *San Hugo, obispo de Grenoble* (I-134, 120 x 64).

Fig. 23: *San Antelmo* (I-133, 122 x 64).

Fig. 22: Copia, *San Airaldo* (II-196, 120 x 65).

Fig. 21: *San Bruno* (I-132, 122 x 64).

Fig. 28: *Beato John Houghton* (I-138, 120 x 64).

Fig. 27: *San Hugo, obispo de Lincoln* (I-137, 120 x 64).

Fig. 26: *Beato Nicolás de Albergati* (I-136, 120 x 64).

Fig. 25: *San Artaldo* (I-135, 120 x 64).

© Cádiz, Museo de Bellas Artes (excepto figura 22).

Lám. I: Sacristía del Real Monasterio de Santa María.

CICLO XIV

REAL MONASTERIO DE SANTA MARÍA, GUADALUPE (1638-1646)[1]

GUADALUPE, LA ORDEN JERÓNIMA Y LA CASA DE HABSBURGO

El Real Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe fue construido a partir de 1340 por orden de Alfonso XI antes de la llegada de los monjes de la Orden Jerónima (1389) y después fue constantemente embellecido para honrar a la venerable Virgen cuya escultura había sido milagrosamente descubierta a finales del siglo XIII (fig. 4). Se trata de una imagen románica del siglo XII, labrada en madera de cedro. En 1605, el Padre Sigüenza, describiendo el santuario jerónimo, afirma que se trata de "una de las más célebres estaciones que la Virgen tiene en la tierra"[2]. Como el emperador Carlos V decidió acabar sus días en el austero monasterio jerónimo de Yuste, y como su hijo Felipe II mandó construir el Monasterio Panteón Real del Escorial –igualmente confiado a la Orden de San Jerónimo– los historiadores decidieron, quizás demasiado rápido, que los monarcas de la casa de Habsburgo se habían desinteresado del santuario de Guadalupe. Observando las pruebas del fervor real hacia la Virgen Negra protectora de su monasterio (fig. 1) y la impresionante riqueza de dicho monasterio, demostrada a lo largo de todo el siglo XVII[3], parece claro que la tradición secular que unía la Corona al santuario se había debilitado poco. Al final del reinado de Felipe II, bajo el priorato de Fray Gabriel de Talavera, elegido en 1595 cuadragésimo segundo prior del santuario, un ambicioso programa de renovación y ampliación fue llevado a cabo en el monasterio de Guadalupe. Bajo las trazas de Nicolás de Vergara, se elevó una capilla destinada a conservar las reliquias de los santos que se puso bajo el patronato del "Gloriosísimo Patriarca San José". Fue inaugurada en 1597, pero su decoración no se acabó hasta 1621. El prior siguiente, Fray Juan de Plasencia (1603-1609), emprendió la reforma de la celda prioral y la decoración con azulejos del refectorio, colocando en el testero principal un cuadro de la *Cena* de Eugenio Caxés, hoy desaparecido[4].

Fig. 1: Anton Van Den Wyngaerde, *Vista de Guadalupe*, 1567, Viena, National-Bibliothek.

En 1597, el importante proyecto de rehacer el retablo gótico del altar principal fue confiado a El Greco y Felipe II se comprometió a otorgar 20.000 ducados para los gastos ocasionados por estas obras. Ignoramos

[1] Hemos estudiado este conjunto en Delenda 2004. Agradecemos a Fray Ignacio de Madrid, O.S.H., sus valiosos consejos.
[2] Sigüenza [1600] 2000, I, pp. 77-95.
[3] Véase Enrique Llopis Agelán, "La gestión de un gran holding de empresas en la España medieval y moderna: el monasterio de Guadalupe", en Actas del congreso *Guadalupe y la orden Jerónima. Una empresa innovadora*, Guadalupe, 2007, pp. 31-67
[4] García Gutiérrez/Trenado 1978, pp. 115-116.

por qué fueron suspendidas, ya que finalmente Juan Gómez de Mora dibujó los planos del nuevo retablo en 1606. Las obras comenzaron verdaderamente bajo el gobierno del "santo" prior Fray Juan de Guadalcanal, elegido en 1612, y se concluyeron bajo el priorato siguiente de Fray Juan de la Serena (1615-1618). Felipe III supervisó el proyecto, abonó las sumas prometidas por su padre y controló realmente los trabajos de escultura, confiados a Giraldo de Mero, y los de pintura, ejecutados por Vicente Carducho y Eugenio Caxés. La inauguración del nuevo retablo fue celebrada solemnemente en octubre de 1618, en presencia del rey, de la corte y del joven príncipe de Asturias. Los sepulcros reales de Enrique IV de Castilla y de su madre María de Aragón, concluidos en la misma fecha, recordaban a los visitantes la protección real de la que Guadalupe se había beneficiado siempre[5]. Fray Gabriel de Talavera, cuyo primer priorato había visto la inauguración de la capilla de las reliquias, fue de nuevo elegido prior en 1618. Durante su segundo mandato, la corte se trasladó dos veces a Guadalupe con ocasión del viaje a Lisboa para la jura del futuro Felipe IV, entonces príncipe de Asturias. El joven heredero de la Corona residió algunos días en el monasterio con su padre en el mes de abril y después, durante más tiempo, en octubre de 1619. En el camino de vuelta a Madrid, Felipe III se puso gravemente enfermo y, como era muy devoto de la Virgen, ordenó oraciones públicas a Nuestra Señora de Guadalupe. El piadoso monarca mandó traer del santuario uno de los mantos de la santa estatua y otro del Niño, que colocó sobre su cama. Curado rápidamente, naturalmente el rey atribuyó a la Virgen de Guadalupe, la "Morenita", su rápida recuperación[6].

Fig. 2: Vista aérea del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.

El embellecimiento de la iglesia continuaba sin descanso: bajo el priorato de Fray Cristóbal de Vadillo (1623-1627), se mandó construir un nuevo trono para la imagen milagrosa, mientras que Fray Juan de la Serena, elegido por tercera vez en 1633, se ocupó de adornar todavía más el templo, "*tanto en los balcones y rejerías de la capilla mayor como en unas tribunas que pretendió abrir sobre los altares de San Pedro y de Santiago*"[7]. Su sucesor, Fray Diego de Montalvo, cuadragésimo noveno prior elegido en 1636, mandó terminar los trabajos comenzados por sus predecesores y empezó otras mejoras que ya estaban previstas pero no realizadas, como los altares del antecoro o coro alto, dedicados a San Ildefonso y a San Nicolás de Bari y las pinturas de cuyos retablos fueron confiadas a Zurbarán mucho más tarde (ca 1658-1660). El mayor proyecto de este priorato fue la realización de la célebre sacristía, cuya primera piedra fue colocada en agosto de 1638, según los planes de un padre carmelita, identificado recientemente como Fray Alonso de San José[8]. Desde ese momento los monjes se pusieron a buscar buenos artífices para la construcción así como para la decoración de mármoles, jaspes, espejos, pinturas, lienzos, entalladuras, esculturas, etc., destinados a adornar esta parte nueva del monasterio.

[5] Brown 1980, pp. 149-152.
[6] García Gutiérrez 1993, pp. 67-72.
[7] García Gutiérrez/Trenado 1978, *op. cit.*, p. 120.
[8] Muñoz Jiménez 1990, pp. 143-148.

LA REINA DE LAS SACRISTÍAS DE ESPAÑA

Como hemos dicho, en 1638 el prior Fray Diego de Montalvo tomó la iniciativa de construir y decorar la suntuosa sacristía del Monasterio de Guadalupe, pero las obras se prolongaron hasta 1647 (lám. I). Una inscripción grabada sobre el muro, bajo la primera ventana meridional, atestigua en latín la fecha de colocación de la primera piedra: "*Comenzó el Reverendo Padre Fray Diego de Montalvo el 5 de agosto de 1638*". La elección de esta fecha no es casual: el 5 de agosto la Iglesia celebra la consagración de Santa María de la Nieves en Roma, considerada como la primera basílica occidental dedicada a la Virgen María. Esta fecha ya había sido elegida en 1595 por el prior Fray Gabriel de Talavera para comenzar la edificación de la Capilla del Relicario. Las obras de la sacristía fueron continuadas y acabadas durante los dos prioratos posteriores, el de Fray Martín de San Jerónimo (1639-1642) y el de Fray Ambrosio de Castellar (1642-1645). El siguiente prior, Fray Juan de Toledo (1645-1648), compuso inscripciones en latín bajo los cuadros encargados a Zurbarán, mientras que el predicador real Fray Agustín de Madrid añadió otras bajo las ventanas. La continuidad del proyecto se expresa con las siguientes frases: "*Didacus plantat…sequitur Martines…perficit Ambrosius…ultimo excelluit anno 1647*", es decir "Diego ha plantado…, Martín ha continuado…Ambrosio ha terminado… y para acabar ella resplandeció en 1647". El coste total de las obras alcanzó la considerable suma de 4.853.742 maravedíes[9]. Desde 1647, el aspecto de la sacristía no ha sufrido casi ninguna modificación. Han sido necesarias varias restauraciones para reparar los daños ocasionados por el paso del tiempo. El conjunto de antesacristía, sacristía y capilla de San Jerónimo se restauró en 1992-1993. Estas últimas renovaciones coincidieron con la decisión de la UNESCO de considerar el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe "Patrimonio de la Humanidad"[10] (fig. 2).

Fig. 3: Capilla de San Jerónimo.

Construida en el extremo sudeste de la iglesia conventual y parcialmente sobre su eje, la sacristía se inspira ciertamente en su hermana de El Escorial, aunque la supera en esplendor y riqueza. Es una amplia nave de 18,80 por 7,70 metros, dividida en cinco tramos de bóvedas de medio cañón con lunetos. La arquitectura consiste en un simple espacio rectangular bien iluminado por dos grandes ventanas, sencillez que contrasta con la suntuosidad de la decoración. Toda la estancia –entrepaños, tímpanos, lunetos y bóvedas– están cubiertos de follajes y grutescos de gran efecto, siendo lo más notable los ocho grandes cuadros pintados por Zurbarán entre 1638 y 1639. Los lienzos están encuadrados con marcos de riquísima talla y acompañados de cartelas en su base comentando en latín los prodigios representados. Con todo esto la sacristía resulta "el mejor museo monográfico que soñarse pueda para la obra del gran extremeño"[11].

Termina esta insigne pinacoteca en la Capilla de San Jerónimo (fig. 3), con la cual forma una sola nave del mismo estilo y belleza. En el altar preside una estatua del santo titular, terracota de Pedro Torriggiano, del siglo XVI. En el ático del retablo sobresale la llamada "perla de Zurbarán", la *Apoteosis de San Jerónimo* (fig. 5). Entre el sobrio altar de estilo clásico y la escultura de San Jerónimo de Torrigiano, un sencillo

[9] Palomero 1998, pp. 17-23 y 166.
[10] García Gutiérrez 1993, p. 221.
[11] Gaya 1951, p. 10.

tabernáculo divide en dos partes iguales la predela donde antiguamente se hallaban encajados diez tablas, de dimensiones reducidas, realizadas en el taller de Zurbarán para completar el ciclo de Guadalupe. Ocho de ellas se encuentran actualmente conservadas en el Museo de Pinturas y Esculturas del monasterio (fig. 6). Del propio maestro son los dos grandes cuadros apaisados, las *Tentaciones de San Jerónimo* (fig. 7) y la *Flagelación de San Jerónimo* (fig. 8), que enriquecen los muros laterales. En el centro de la cúpula de la capilla pende el fanal de Lepanto que Juan de Austria arrebató a los turcos en 1571 en la célebre batalla. Felipe II envió este trofeo como ofrenda a Nuestra Señora de Guadalupe en 1577. Unida a la sacristía y sirviéndole de entrada, se encuentra la antesacristía, construida dentro de la antigua torre de Santa Ana, de arquitectura gótica con hermosa bóveda de crucería y pintada al temple en el siglo XVII[12]. Al igual que la sacristía, tiene una rica ornamentación barroca. La sacristía tiene un sobrio zócalo de jaspe y una bóveda decorada con pinturas dedicadas a San Jerónimo cubre su elevado espacio. Manuel Ruiz, artista guadalupense, ayudado por Fray Juan de la Peña, monje jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, pintó cinco episodios de la vida del santo patrono de la Orden en grandes cuadros rectangulares. El resto del espacio de la bóveda está enteramente cubierto con motivos decorativos de exquisita elegancia: guirnaldas de flores, frutos, elementos de fauna, rostros humanos y ángeles, todos de suaves colores (fig. 12). Sobre los arcos interiores de las dos portadas aparece pintado el escudo del santuario con corona real sostenido por ángeles junto al de la Orden jerónima.

Fig. 12: Bóveda de la Sacristía.

Fray Diego de Montalvo fue probablemente quien elaboró el programa iconográfico de la sacristía y de la capilla de San Jerónimo, cabecera de aquella. También elegiría a Zurbarán, cuyos once grandes cuadros confieren al conjunto el aspecto de una suntuosa pinacoteca. Anteriormente hemos sugerido la intervención del rey Felipe IV en la elección del pintor extremeño, que ya había trabajado en 1634 para el Palacio del Buen Retiro y que continuaba teniendo relaciones constantes con la corte. En 1638 el monarca se había detenido precisamente varios días en Guadalupe y era muy devoto de la imagen de Nuestra Señora que había curado a su padre. El propio Felipe IV solicitó oraciones y una procesión de la estatua el 7 de julio de 1641, a fin de obtener el amparo mariano durante la guerra de Cataluña[13]. Carecemos de pruebas que demuestren con certidumbre que el nombre de Zurbarán fuera sugerido por el rey a los jerónimos de Guadalupe. Sin embargo, esta hipótesis podría explicar por qué los monjes se dirigieron a este pintor, que residía en Sevilla, y no a un artista que trabajara en la corte, como acostumbraban[14].

EL CONTRATO

Aunque célebre y famoso en la capital andaluza, el maestro extremeño podía ser desconocido para estos nuevos comitentes que se preguntarían con razón si sería capaz de realizar un ambicioso programa de ocho grandes cuadros de temática nueva y por lo tanto sin precedentes iconográficos. Por esto pidieron a Zurbarán que ejecutara uno de los lienzos como prueba de sus capacidades para llevar a cabo el ciclo completo. La *Misa del Padre Cabañuelas* (fig. 9), firmada y fechada en 1638 sobre un cartelino colocado

[12] García Gutiérrez 1993, p. 75.
[13] García Gutiérrez/Trenado 1978, p. 121.
[14] Palomero 1998, pp. 46-47.

de manera evidente, es casi seguramente el "*quadro de pintura que se trajo de Sevilla y colores para pintar la Sacristía*" y que aparece en las cuentas del monasterio pagado en "44.166 maravedíes"[15]. Resulta evidente que Zurbarán, a pesar de estar sobrecargado de trabajo[16], intentó deslumbrar a los jerónimos con este primer cuadro, muy conseguido, a fin de obtener el contrato.

Los monjes de Nuestra Señora de Guadalupe no se dirigieron directamente al pintor para firmar el contrato. Fray Juan de San José, nombrado el 6 de octubre de 1636 "Procurador y Mayordomo Mayor" del Monasterio de Guadalupe[17], otorgó en primer lugar un poder a Fray Felipe de Alcalá, vicario de la filial de San Jerónimo de Buenavista en Sevilla, para que estableciera y firmara el compromiso de Zurbarán con los jerónimos de Guadalupe. Este poder aparece registrado en Guadalupe el 18 de febrero de 1639 en presencia del prior, el Padre Montalvo, y de diversos testigos, por "*Francisco de Lara, escribano público en esta Puebla e monesterio de Nuestra Señora de Santa María de Guadalupe y de su Contadoría Mayor, por merced de sus Rumas; el Padre Prior y convento del dicho monasterio y con aprobación de los señores del Concejo...*". Fray Felipe de Alcalá, que seguramente conocería las capacidades de Zurbarán, se había desplazado de Sevilla a Guadalupe para recibir este documento que le permitiría contratar al pintor bajo las condiciones fijadas por este último: "*Su Paternidad el Padre fray Juan de San Joseph, Mayordomo Mayor del dicho monesterio, dixo y otorgó que sostituía y sostituyó el poder que tiene del dicho monesterio en Su Paternidad el Padre fray Felipe de Alcalá, Predicador y Vicario del convento de San Jerónimo de Buenavista, estramuros de la ciudad de Sevilla, en especial para que en nombre del dicho padre Mayordomo Mayor y de dicho monesterio haga la escritura o escrituras de concierto y obligación con Francisco de çurbarán, vezino de la dicha ciudad de Sevilla, pintor de Su Magestad, para que se haga los quadros de pintura que concertare Su Paternidad, el dicho Padre Vicario, para esta santa casa por los precios y con las condiciones y pagas que bien visto le fuere y le fueren pedido*"[18].

Fig. 9 (detalle): *Misa del Padre Cabañuelas* (ver fig. 15).

Desde su vuelta a Sevilla, el vicario de San Jerónimo de Buenavista se apresuró a entablar el trato con el maestro. En efecto, el 2 de marzo de 1639 firmaron juntos ante del escribano Pedro Fernández Ortiz y en presencia de dos testigos el contrato descubierto por Peter Cherry en 1985 que comprometía a las dos partes: "*yo fran.co de surbaran pintor de su mag.d el rey nro Senor vecino de esta ciu.d de s.a en la collacion de la magdalena ot.o e con.co en fabor del conv.to de nra S.ra de quadalupe que es de la orden de s.r Jer.mo y en su nomre del padre fray felipe de alcala vicario del conv.to de s.r Jer.mo de buena vista estramuros desta ciu.d en la manera que a de ser obligado y por lo pres.te me obligo de Hacer siete lienssos de pintura En esta manera que an de ser pintados en mantos ancho Y cada uno de tres baras y media de alto y a dos baras y media de ancho de pinturas de santos rrelixiosos hixos del dho conv.to conforme a la memoria que tengo en mi poder del dho conv.to cada uno por presio de mill y cinquenta rreales en m.da de vellon [...] Los E de dar acavados En toda forma de pintura a el olio [...] En esta ciu.d de sevilla donde el dho conv.to a de enbiar perssona*

[15] Álvarez 1964, p. 46 y Palomero 1998, p. 187.
[16] Delenda 1999, pp. 10-15.
[17] Ver Palomero 1989, pp. 141-144.
[18] *Ibíd.*, p. 144 (Caturla/Delenda 1994, doc. 92, p. 304).

que los rreciba por su p.te p.a el dho dia quince de ag.to que vendra deste dho año de seis.os e tt.a y nuebe"[19].

De acuerdo con los términos del documento, Francisco de Zurbarán se comprometía por tanto a pintar siete lienzos representando santos monjes del Monasterio de Guadalupe, siguiendo la iconografía precisada en la memoria enviada por dicho monasterio. El tamaño de cada cuadro, "*tres varas y medio de alto, y dos varas y medio de ancho*", corresponde casi exactamente a las dimensiones actuales de las obras (290 x 222 cm). Para evitar las poco estéticas costuras sobre la tela, los cuadros debían estar pintados sobre "mantos anchos", lienzos de formato especial. A dicho efecto, Zurbarán recibió "*treynta y seis varas de lienzo casero que remitió el padre Fray Antonio de Ocaña para los cuadros*" según aparece en las cuentas de Guadalupe publicadas por Palomero[20]. La cantidad de tela prevista por los jerónimos prueba igualmente que estos últimos ya habían pensado encargar al pintor otros trabajos para el monasterio[21].

Fig. 4: Imagen de Santa María de Guadalupe.

El precio fijado por cuadro de 1.050 reales –suma pedida en esa época por el pintor– sería pagado en dos veces, es decir, 3.675 reales al principio del mes de abril de 1639 y una suma equivalente a la entrega de las obras el 15 de agosto del mismo año. El monasterio debía ocuparse de recoger las pinturas en el taller del maestro. En esta fecha coincidía la fiesta solemne de la Asunción con el final del trienio del Padre Montalvo como prior. En caso de que no cumpliera sus compromisos, Zurbarán debía reembolsar las cantidades contratadas y pagar las multas habituales. Los cuadros, a pesar de sus grandes dimensiones, serían realizados en su obrador sevillano y el tiempo otorgado, muy corto (apenas tres semanas por lienzo) implicaría una necesaria participación del obrador. Dicha participación en uno u otro cuadro queda reflejada en un descenso del nivel de calidad que hemos tratado en el análisis específico de cada obra. Sólo queda por señalar que el pintor de Fuente de Cantos supo emplear admirablemente las capacidades de cada uno de los ayudantes de su taller en Sevilla. Las obras que saldrán de él entre 1638 y 1640, a pesar de ser un periodo rico en acontecimientos familiares perturbadores –como la boda de su hija mayor María con el valenciano Joseph Gazo en 1638 o la muerte de su segunda mujer Beatriz de Morales en 1639, que le afecta profundamente–, son en su mayoría indiscutibles obras maestras.

LA GLORIFICACIÓN DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO

A pesar de que el culto mariano se hallara en este lugar especialmente desarrollado, llama la atención que la imagen de María aparezca sólo una vez a escala reducida en una de los obras (fig. 10) que Zurbarán realizó para el monasterio. Parece evidente que los monjes jerónimos, patronos del pintor extremeño en este importante ciclo, deseaban más bien glorificar su Orden, y particularmente los "santos varones" que se habían distinguido en este convento. Por otro lado, el patrón de su congregación, "el glorioso padre San Jerónimo" aparece glorificado en la capilla cabecera de la sacristía por medio de tres destacables pinturas. Entre las grandes reformas realizadas en el monasterio durante el siglo XVII, la decoración de Zurbarán,

[19] Cherry 1985, pp. 378-379 (Caturla/Delenda 1994, doc. 93, p. 304).
[20] Palomero 1998, pp. 51 y 187.
[21] En 1640, Zurbarán recibió un pago de 35.360 maravedíes, es decir, 1.050 reales, precio de un cuadro para la sacristía según el contrato de 1639. No se sabe si fue por otro lienzo.

enteramente consagrada a los monjes y a su fundador, ocupa el primer lugar. El conjunto comprende varios cuadros, pinturas viriles, suavizadas en la capilla con la presencia de ángeles adolescentes divinamente bellos, y de demonios femeninos, muy seductores. Es precisamente para apreciar estas pinturas mundialmente conocidas por lo que numerosos turistas se unen a los peregrinos. Sin embargo, al final del siglo XVII, la última gran obra de los jerónimos fue consagrada por completo a la patrona del lugar. Se trata del Camarín donde todavía hoy se venera la estatua de Nuestra Señora de Guadalupe, lugar magníficamente decorado y provisto de un ciclo de cuadros sobre la vida de la Virgen, obra de Lucas Giordano.

Resulta normal que el Padre Montalvo eligiera para la nueva sacristía temas que honraban a su Orden y al monasterio del que era prior. En la primera mitad del siglo XVII, la mayoría de los monasterios, principalmente masculinos, deseaban enriquecerse con este tipo de decoración de imágenes didácticas sobre los grandes hechos de sus fundadores o de las "glorias" de sus congregaciones. La Orden jerónima, puesta bajo el patronato de la Casa Real, gozó de su mayor esplendor en España durante los siglos XVI y XVII, con casi sesenta fundaciones de monasterios en toda la península. No obstante, el carácter específicamente hispánico de esta Orden conlleva su casi total extinción tras las dramáticas desamortizaciones: la ausencia de instituciones de la misma obediencia fuera de España se hizo notar cruelmente a la hora de hallar religiosos para restaurar las antiguas casas de jerónimos. Actualmente un número muy reducido de monjes, unos veinte, mantienen la tradición de la Orden de San Jerónimo en los únicos monasterios de Santa María del Parral y de Yuste[22]. Otros conventos han sido ocupados por órdenes más difundidas, como los franciscanos, que desde 1908 se esfuerzan con éxito por devolver su gloria a Guadalupe. Justa devolución si tenemos en cuenta que los ermitaños que vinieron de Italia y dieron origen, en unión con otros ermitaños de España y Portugal, a la Orden de San Jerónimo fueron de la Tercera Orden de San Francisco. *L'Ordo Sancti Hieronymi* (O.S.H.) se desarrolló exclusivamente en España y Portugal tras el reagrupamiento de un cierto número de monasterios independientes de origen eremítico. Después de 1340, varios ermitaños llegaron desde Italia a la península ibérica, todos ellos discípulos del terciario franciscano Fray Tommasuccio, varón probado en virtud y santidad, que había visto al Espíritu Santo descender sobre España para fundar una "nueva religión"[23]. Como característica común todos compartían la devoción a San Jerónimo y por eso, incluso antes de que se les diera el título de jerónimos, ya tomaron como modelo y protector la figura austera y penitente de este Padre de la Iglesia.

Fig. 10 (detalle de la Virgen): *Pelea de Fray Diego de Orgaz contra los demonios* (ver fig. 19).

Estos pequeños grupos de anacoretas, establecidos en Portugal y en Castilla, en los alrededores de Toledo, contaron muy pronto con la simpatía de los reyes y la nobleza, uniéndoseles dos hombres que gozaban de una gran influencia en la corte y en la sociedad española: el canónigo toledano Fernando Yáñez de Figueroa, posteriormente prior de Lupiana y de Guadalupe, y Pedro Fernández Pecha, tesorero del rey Alfonso XI, más tarde encargado por los reyes Pedro I y Enrique II de otras importantes funciones. Todos decidieron pasar de la vida eremítica a la cenobítica. El 15 de octubre de 1373 el papa Gregorio XI,

[22] Ruiz Hernando 1997, p. 11.
[23] Madrid 1999, p. 17.

por medio de la bula *Salvatoris humani generis*, les permitió fundar cuatro monasterios. Dicha bula les autorizó a llamarse "*padres o ermitas de S. Jerónimo*" y a vivir bajo la regla de San Agustín, vistiendo ese mismo hábito. Dicho hábito se describe así en la misma bula: "*que sea una túnica cerrada y ancha, de paño blanco y grueso o vil, con mangas anchas y cerradas, más el escapulario y la capa fija por la parte anterior sea de paño gris o buriel sin teñir de ningún color*"[24]. Sin embargo, los jerónimos reivindicaban la antigüedad de su Orden y su relación directa con San Jerónimo. Si bien resultaba difícil probar que el santo de Belén había tenido la intención de formar una Orden, no obstante se podían extraer fácilmente de sus escritos los principios fundamentales de una vida monástica y el conjunto de las directivas de una doctrina espiritual. José de Sigüenza, principal historiador de los primeros siglos de la Orden jerónima en España, identificaba la realidad de esta relación esencialmente en un mismo ideal religioso[25].

En 1389 el "priorato" de clérigos seculares de Santa María de Guadalupe en Extremadura y en la diócesis de Toledo, que dependía del patronato real, fue transformado en monasterio jerónimo. Poseía un rico patrimonio de ganado y de tierra cultivada, así como los derechos señoriales sobre la localidad de La Puebla. Era sobre todo la sede de un santuario mariano que atraía a numerosos peregrinos. El elevado número de monjes y la riqueza del monasterio hacían posibles magníficas celebraciones litúrgicas. Tras esta fundación, otros treinta monasterios, creados durante los primeros cuarenta años, demuestran una notable expansión de la Orden[26]. A partir de la incorporación del Monasterio de Guadalupe a los jerónimos, comenzará un periodo de prosperidad económica que continuará hasta el siglo XVIII. El favor real del que se beneficiaron los jerónimos durante el siglo XVI tuvo como contrapartida numerosas injerencias de la monarquía, sobre todo por parte de Felipe II, que sin embargo confiaba en la Orden en el plano espiritual. Su ejemplaridad originó que durante los siglos XV y XVI los jerónimos fueran encargados de reformar otras órdenes o monasterios necesitados de reordenación[27]. Las obras de caridad del Monasterio de Guadalupe se financiaban con sus propios bienes y con la generosidad de los reyes, nobles o fieles. A diario cerca de mil peregrinos eran asistidos gratuitamente. La creación de tres hospitales, provistos de ciento cincuenta camas, permitía atender a los enfermos, muy numerosos, que se aprovechaban de la dedicación de los monjes y de la calidad reputada de sus cuidados. Hubo en esta Orden, particularmente en Guadalupe y El Escorial, monjes artesanos destacados, bordadores de ornamentos litúrgicos e iluminadores de libros de coro, lo que hizo pensar equivocadamente que los jerónimos daban demasiada importancia al trabajo manual. Este último dependía de los priores locales, que ciertamente favorecerían las actividades de sus religiosos más capacitados.

EL PROGRAMA: UN SERMÓN EN IMÁGENES

Nos hemos extendido sobre las particularidades de la Orden jerónima, poco conocida actualmente, porque el programa establecido por el Padre Montalvo para la sacristía y la capilla de San Jerónimo resulta indisociable de la espiritualidad de los jerónimos. Para exaltar tanto la Orden como el arte de perfección de la vida jerónima y al mismo tiempo reafirmar la importancia del monasterio guadalupense, el prior Fray Diego de Montalvo mandó a Zurbarán una *memoria*, desgraciadamente perdida hoy en día, con los temas elegidos. En todo caso, dichos temas eran tan inéditos y nuevos que no contaban con antecedentes

[24] *Ibíd.*, p. 19.
[25] Sigüenza [1600] 2000, I, p. 5.
[26] Linage 1991, pp. 401-404.
[27] *Ibíd.*, pp. 409-410.

iconográficos que ayudasen a la composición y, por lo tanto, el pintor tenía que improvisar todo en ellos. En 1639, para que sirviera de guía a Zurbarán, el Padre Montalvo sustanció dicha memoria hagiográfica, en la que irían detallados los siete episodios encargados. El primer cuadro enviado por Zurbarán a Guadalupe, *Misa del Padre Cabañuelas* (I-140), tendría también su explicación pormenorizada para que, en 1638, el maestro pudiera realizar en Sevilla esta obra maestra y demostrar así su capacidad para desarrollar el ciclo completo de la sacristía. Su fama como pintor de la vida monástica y el prestigio adquirido en la Corte como pintor del rey se vieron confirmados en este espléndido lienzo, que justifica ampliamente el encargo de 1639. Para componer la descripción de los cuadros con suficiente exactitud, el Padre Montalvo disponía de varios textos que relataban los hechos memorables de los "santos varones" que florecieron en el Monasterio de Guadalupe durante el siglo XV. Por lo tanto la *memoria* de 1639 sería una compilación de diversas fuentes manuscritas o impresas que recogían los asuntos elegidos. La *Crónica* de Fray Alonso de la Rambla, monje jerónimo fallecido en 1484, o el *Libro de la invención de esta Santa Imagen de Guadalupe...y fundación de este Monasterio...y vidas de algunos religiosos de él*, manuscrito de 1514 de Fray Diego de Écija, relatan ya los hechos pintados por Zurbarán. Con posterioridad, los historiadores jerónimos imprimieron en el siglo XVI estas biografía,s siendo la más conocida la obra de José de Sigüenza antes aludida. Este último precisaba: "*Hallé un cuaderno antiguo en San Bartolomé de Lupiana, de donde sacó el padre Fray Pedro de la Vega las vidas que escribió en su Historia de los santos religiosos de Guadalupe*"[28]. Añadiendo a estas crónicas los libros de defunción del propio monasterio, el Padre Montalvo encontraría el material suficiente para servir de guía a Zurbarán.

Fig. 11: Sacristía y capilla de San Jerónimo del Real Monasterio de Santa María.

Palomero ha recordado que la sacristía tenía para los jerónimos una verdadera función pedagógica, especialmente para sus novicios. De este modo los ocho padres representados por Zurbarán (fig. 11) podrían ilustrar los ocho principios necesarios que los aspirantes necesitaban para conseguir la perfección de su vida monástica. Estos principios, expuestos primeramente por Fray Pedro de la Vega, primer cronista de la Orden, en su *Chronicorum Fratrum Hieronymitani Ordinis* [Alcalá de Henares, 1539], fueron retomados en 1600 en la conocida *Historia de la Orden de San Jerónimo* de Fray José de Sigüenza. Las virtudes heroicas practicadas por los monjes del Monasterio de Guadalupe habrían sido cuidadosamente seleccionadas por el Padre Montalvo. A saber: la "humildad y desprecio del mundo" ilustrados por *Fray Fernando Yáñez rehusando el birrete arzobispal de Toledo* (fig. 13); la "obediencia" representada en la *Despedida del Padre Juan de Carrión* (fig. 14); la "confesión general" expresada a través de la *Misa del Padre Cabañuelas* (fig. 15), el "recogimiento y clausura de la celda" representados por *Fray Gonzalo de Illescas* (fig. 16); el "silencio", por la *Visión premonitoria del Padre Pedro de Salamanca* (fig. 17); la "correcta compostura exterior", por *Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo* (fig. 18); la "guerra perpetua a su carne" por la *Pelea de Fray Diego de Orgaz contra los demonios* (fig. 19); y por fin la "caridad" expresada gracias a *Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosnas* (fig. 20)[29]. Con ser ingeniosa esta explicación iconológica, la realidad sacada de los escritos y la legislación de la Orden y de la vida misma de los monjes jerónimos en Guadalupe nos habla de la perfección monástica y de las virtudes que protagonizaron los priores, maestros de novicios, sacerdotes y hermanos

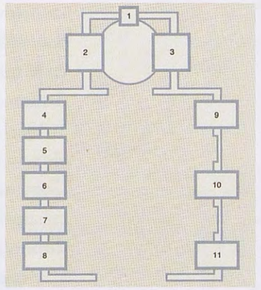
[28] Sigüenza [1605] 2000, II, p. 218.
[29] Palomero 1990, pp. 26-28.

legos de este monasterio. En ellos laten la educación y enseñanza que no sólo los novicios, sino todos los cristianos deberían recibir, y reflejan verdaderamente la espiritualidad jerónima en Guadalupe[30].

A esta sugestiva interpretación del programa hay que añadir que precisamente el espíritu de una familia religiosa se manifiesta a través de sus santos. De acuerdo con el humilde ejemplo de los cartujos, nunca se llevó a cabo ningún proceso de canonización de religiosos de la Orden. Sin embargo, en su interior, los cronistas e historiadores otorgaron el título de "santo varón" a varios de sus miembros que en efecto se habían distinguido por la perfección de sus virtudes. El Padre Sigüenza por ejemplo "canoniza" a los padres de Guadalupe: "*Mucho debe la Orden de S. Jerónimo a la ilustre y religiosa casa de Nuestra Señora de Guadalupe por mil títulos: el principal por haberle dado tantos* varones santos, *y esto obliga a toda España a estimar en mucho aquel sanctuario, cuando no tuviera el tesoro de aquella celestial imagen, por quien nuestro Señor le hace tantos favores*"[31]. Esta explicación iconológica de los temas propuestos a Zurbarán enriquece enormemente la interpretación ya clásica de Jonathan Brown de 1978[32]. Para el historiador americano el programa de la sacristía de Guadalupe tenía antes de nada una función de propaganda: se trataba de recordar las virtudes espirituales y humanas de los monjes que vivieron en Guadalupe en el siglo XV, el periodo más fastuoso de dicho monasterio, que en ese momento gozaba sin rival de los favores reales. En efecto, Brown suponía, con algo de exageración, que la comunidad guadalupense había perdido su prestigio y el apoyo de la corte a partir del momento en que esta última se instaló definitivamente en Madrid.

En 1631 el Padre Montalvo publicó en Lisboa una obra dedicada a la gloria de la Virgen y de su monasterio, *La Venida de la Soberana Virgen de Guadalupe a España y los milagros y favores que ha hecho a sus devotos*. En el momento de establecer el programa de las grandes pinturas de la sacristía, verdadero sermón puesto en imágenes, no le pareció necesario alabar a María patrona de España, sino a la propia Orden de San Jerónimo, en la persona de su fundador en la capilla, y a través de sus primeros "santos" en el ejercicio de sus virtudes, en la sacristía. Recordemos una vez más la desaparición de la memoria entregada a Zurbarán, que nos hubiese podido aclarar las intenciones exactas del padre comitente. Creemos que las diferentes hipótesis no excluyen el objetivo de llamar la atención de la corte ni tampoco el fin didáctico destinado a los novicios. La glorificación de San Jerónimo y de la Orden puesta bajo su protección que proponemos se inscribe perfectamente en los programas tradicionales de las órdenes religiosas del siglo XVII. Nada impide suponer que el Padre Montalvo tuviera en mente todo esto mientras elaboraba los temas impuestos a Zurbarán.

Sólo queda por tratar el problema del emplazamiento de los cuadros en la sacristía, frecuentemente cuestionado por los historiadores, a pesar de que las inscripciones latinas, compuestas por el prior Fray Juan de Toledo poco antes de la inauguración de la capilla en 1647 y colocadas debajo de cada cuadro, corresponden perfectamente a dicha distribución (figs. 21-22). Por tanto, el error de instalación se habría producido a la llegada de las obras. Las diferentes proposiciones para modificar la posición de los lienzos sobre los muros de la sacristía están basadas en cuestiones de composición y de colorido. Las obras se hallan repartidas de manera desigual: cinco aparecen situadas sobre el muro de la izquierda –entrando desde la antesacristía- y las otras tres están colocadas enfrente, alternando con dos grandes ventanas. Para Guinard, y después para Brown, los tres cuadros más claros –*Cabañuelas*, *Illescas* y *Salmerón*– deberían haberse colgado a contraluz en la lado de las ventanas[33]. Esta hipótesis no puede ser aceptada, ya que contradice la costumbre de colocar las pinturas luminosas frente a la luz natural. Caturla proponía de manera arbitraria una disposición basada en un esquema de composición que no tenía en cuenta la lectura iconológica[34]. Finalmente, Pizarro Gómez justifica un desorden total en la colocación de las obras debido a las evidentes relaciones entre los episodios de la vida de San Jerónimo representados en la capilla y los temas elegidos por el Padre Montalvo para la sacristía[35]. Más prudente, Palomero invierte solamente dos cuadros de esta última –*Vizcaya* y *Salamanca*– basándose en su interpretación del "Camino de perfección de la vida jerónima"[36]. Resulta evidente que la sacristía y la capilla de San Jerónimo fueron concebidas como un conjunto en el cual la arquitectura y la pintura forman un todo lógico. El actual emplazamiento de las pinturas de Zurbarán comenzando por la derecha a la salida de la capilla sigue con una sola excepción –*Salmerón*– la cronología de los temas. Este desplazamiento privilegia la situación de los tres religiosos que fueron priores del monasterio –*Yáñez*, *Cabañuelas* e *Illescas*– situados en la pared frente a las ventanas. Esta secuencia pudo haber sido elegida quizás por este motivo por los jerónimos. Por todo esto pensamos que no existen motivos suficientes para imaginar una colocación de los grandes cuadros de la sacristía distinta a la actual.



1. Apoteosis de San Jerónimo.
2. Flagelación de San Jerónimo.
3. Tentaciones de San Jerónimo.
4. Fray Fernando Yáñez.
5. Fray Pedro de las Cabañuelas.
6. Fray Gonzalo de Illescas.
7. Fray Andrés de Salmerón.
8. Fray Diego de Orgaz.
9. Fray Juan de Carrión.
10. Fray Martín de Vizcaya.
11. Fray Pedro de Salamanca.

Fig. 21: Posición actual de los lienzos de Zurbarán en la Sacristía y en la Capilla de San Jerónimo.

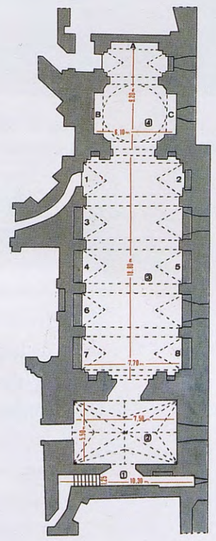


Fig. 22: Plano de la Sacristía y de la Capilla de San Jerónimo (Dibujo de José Antonio Jorge Villa. Guadalupe. 1994.

Fig. 25: Retablo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso.*

EL CORO ALTO

Posteriormente a las obras de la famosa sacristía, los Jerónimos siguieron al parecer encargando obras a Francisco de Zurbarán. En torno a 1645 emprendió el segundo de los ciclos para Guadalupe con los lienzos de la Capilla de San Jerónimo. Diez o quince años después, en un momento avanzado de su carrera pintará los dos lienzos grandes de los retablos del Coro de Legos, muy importantes para entender al estilo tardío del pintor.

Las pinturas de los retablos del Coro Alto o Coro de Legos de la iglesia conventual de Guadalupe se venían dando como obras de seguidores o colaboradores de Zurbarán. La alta calidad de *San Nicolás de Bari* (fig. 23) así como de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (figs. 24-25) quedó al descubierto al levantar los barnices alterados cuando se restauraron en 1965-1966 en el ICR de Madrid. Actualmente la crítica atribuye al propio maestro extremeño la autoría de ambos lienzos, cercanos al estilo tardío del pintor, entre 1645 y 1658, cuando busca efectos emocionales y pictóricos más suaves. Estas obras son evidentemente ajenas al tiempo de ejecución del conjunto de la sacristía lo que condujo a los historiadores a desdeñar sin razón estos retablos. Llama poderosamente la tención su parecido con una *Virgen con el Niño* (I-277) de colección privada dada a conocer por Valdivieso en 1998: mismos rasgos, mismos ropajes, misma posición inclinada. Por estas razones hemos pensado fechar tarde, al final de la década de los años 1650, ambos lienzos del Coro Alto.

[30] Madrid 1989, s. p.
[31] Sigüenza [1605] 2000, II, p. 216 (el subrayado es nuestro).
[32] Brown 1980, pp. 157-177.
[33] Guinard [1960] 1988, p. 110 y Brown 1980, pp. 170-177.
[34] Caturla 1964, pp. 184-186.
[35] Pizarro [1988] 1989, pp. 78-83.
[36] Palomero 1990, pp. 32-33.

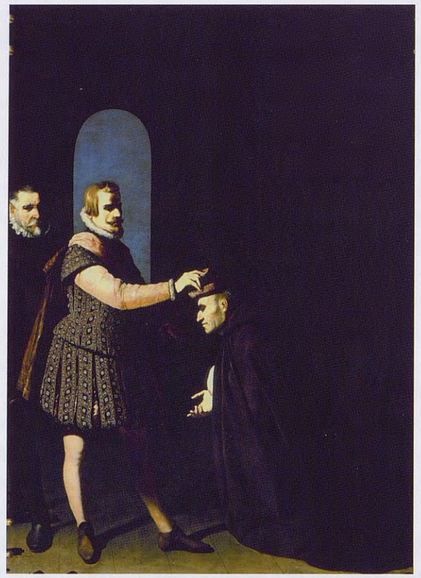


Fig. 13: *Fray Fernando Yáñez rehusando el birrete arzobispal de Toledo* (I-144, 290 x 222).

Fig. 14: *Despedida del Padre Juan de Carrión* (I-145, 290 x 222).

Fig. 15: *Misa del Padre Cabañuelas* (I-140, 290 x 222).

Fig. 19: *Pelea de Fray Diego de Orgaz contra los demonios* (I-146, 290 x 222).

Fig. 16: *Fray Gonzalo de Illescas* (I-142, 290 x 222).

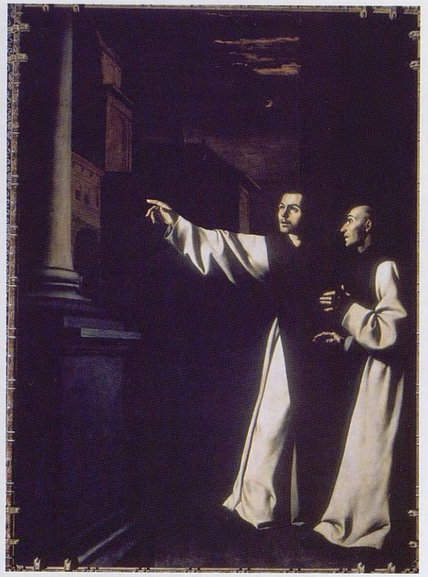


Fig. 17: *Visión premonitoria de Fray Pedro de Salamanca* (I-147, 290 x 222).

Fig. 18: *Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo* (I-141, 290 x 222).

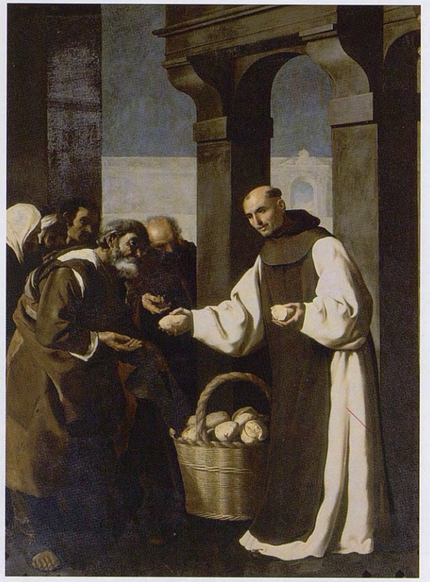


Fig. 20: *Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosna* (I-143, 290 x 222).

Fig. 5: *Apoteosis de San Jerónimo (La Perla)* (I-164, 145 x 103).

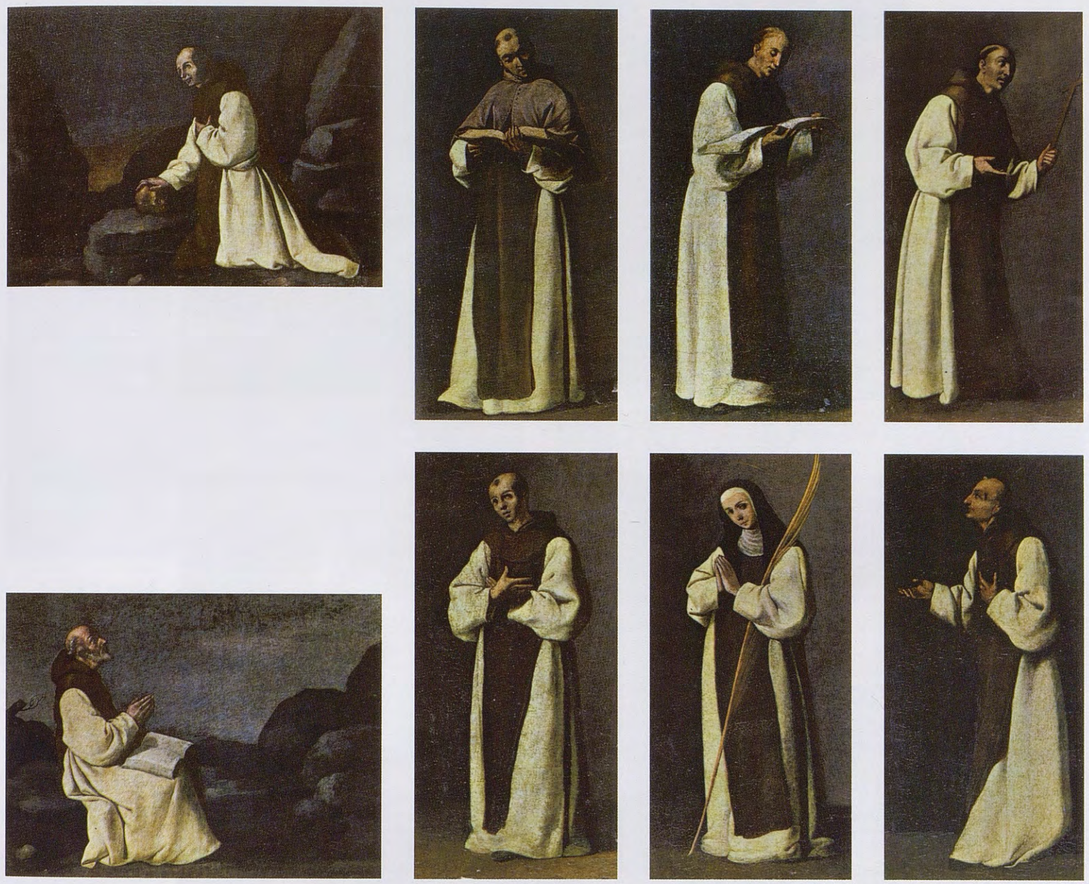


Fig. 6: Obrador de Zurbarán, *Ocho pequeños monjes jerónimos* (II-232a-h, 16 x 34), procedentes de la predela del altar de San Jerónimo.

Fig. 7: *Tentaciones de San Jerónimo* (I-166, 235 x 290).

Fig. 8: *Flagelación de San Jerónimo* (I-165, 235 x 290).

Fig. 23: *San Nicolás de Bari* (I-263, 250 x 150).

Fig. 24: *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (I-262, 250 x 150).

Lám. I (detalle): *Martirio de Santiago* (ver fig. 4). Madrid, Museo Nacional del Prado.

CICLO XV

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LA GRANADA, LLERENA (1636-1639)

Fig. 1: Iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

Zurbarán ha pintado para el retablo de Nuestra Señora de la Granada obras autógrafas, como se puede comprobar tras el estudio detenido de las fuentes documentadas. Hace medio siglo, las noticias de la estancia del pintor en Llerena y de sus relaciones con esta próspera ciudad en sus años juveniles seguían siendo muy escasas. Celestino López Martínez había localizado en el Archivo de Protocolos sevillano unos pocos datos sobre la vida familiar del pintor en Llerena y dio a conocer en 1932 la existencia de un retablo para el altar mayor de Nuestra Señora de la Granada (fig. 1), encargado por el Cabildo de Llerena a Francisco de Zurbarán y terminado en 1641[1]. Posteriormente el escritor llerenense Arturo Gazúl descubrió un caudal de noticias en los libros parroquiales "bajo la inspiración y guía de María Luisa Caturla, la eminente investigadora"[2]. Los hallazgos hechos conjuntamente fueron publicados en 1947 por la ilustre zurbaranista en un artículo sugestivo sobre la juventud del maestro en Llerena[3]. En estas fechas, Arturo Gazúl y la propia María Luisa Caturla localizaron en el Archivo Municipal de Llerena la escritura del contrato aludido en el documento de 1641 publicado por López Martínez. La historiadora dio generosamente a conocer el contenido de dicho contrato a los especialistas en el pintor[4] pero, después de haberlo anunciado ya en 1953[5], no lo publicó íntegro hasta 1964[6]. El 19 de agosto de 1636 el pintor se encuentra en Llerena firmando el contrato para el altar mayor de Nuestra Señora de la Granada. Tres días más tarde parece aprovechar su estancia para vender, en nombre de su segunda esposa, unas "casas principales" llamadas de Morales, que se pueden ver todavía en la Plaza Mayor de la ciudad. El mes siguiente Beatriz de Morales ratifica dicha venta en Sevilla[7].

En el contrato muy pormenorizado publicado por María Luisa Caturla se llama la atención de los vecinos de Llerena hacia su hijo adoptivo. El pintor, "*francisco de çurbaran por el primero y mas yn-*

[1] López Martínez 1932, p. 223.
[2] Gazul 1948, s. p.
[3] Caturla 1947, pp. 265-584.
[4] Guinard 1949, p. 25.
[5] Caturla 1953, p. 38.
[6] Caturla 1964$_2$, s. p. (Caturla/Delenda 1994, doc. 72, p. 299).
[7] Caturla 1961, pp. 243-245 (Caturla/Delenda 1994, doc. 74, pp. 300-301).

signe en el arte de pintar que ai en el reino y pintor de Su Magestad nuestro natural", impone como ensamblador y arquitecto a Jerónimo Velázquez, hermano de su maestro sevillano Pedro Díaz de Villanueva. Los dos artistas se comprometen a terminar el retablo en un plazo de dos años y medio. Compartirán para esta obra la importante suma de 3.150 ducados pagados en minuciosos plazos. "*El dicho Francisco de Zurbarán como Hijo desta ciudad y tan devoto a la Virgen se ha ofrecido a hacer toda la pintura sin yntereses mediante que se le de El Dicho Retablo al dicho Jerónimo Velázquez por ser en su juicio el mas perito en la dicha arte*". El pintor cobrará solamente los gastos de "*questa obra [que] sea de hacer en Sevilla por la comodidad de la madera y oficiales y las demas cosas que para hacerla son necesarias*". No obstante el gesto generoso de Zurbarán, se estipula en las condiciones que "*la Pintura de cuadros a de ser la que fuera pedida y toda de la mano del Insigne Pintor francisco de çurbaran el cual ha deponer en ella su nombre dando la memoria de los santos que hayan de ser*". Desgraciadamente dicha memoria se perdió pero se supone que el *Martirio de Santiago* (fig. 4 y lám. I), adquirido por El Prado en 1988, habría formado parte del retablo monumental de Llerena por haber sido un priorato de la Orden Santiaguista. El estilo del lienzo, firmado pero no fechado, corresponde al los años 1638-1640. El pequeño *Salvador bendiciendo* (fig. 2) del museo de Badajoz, pintado sobre una tabla finamente dorada por detrás, conserva una antigua cerradura y unos goznes: se admite que procede del tabernáculo del antiguo retablo desmontado. El *Cristo muerto en la cruz* (fig. 3) de la parroquia de la Granada ocuparía seguramente el ático.

Fig. 2: Maestro de Besançon, *Cristo resucitado bendiciendo* (MB-11, 51 x 27). Badajoz, Museo de Bellas Artes.

Aunque no podemos saber cuáles fueron los temas de las otras pinturas del importante retablo, las diferentes etapas de su elaboración parecen hoy en día bien establecidas. Desde un principio se retrasaron las obras en la parroquia por dificultades financieras y se interrumpió el montaje en julio de 1638. Sin embargo la ensambladura del altar mayor ya había sido realizada durante el año 1639 por Jerónimo Velázquez, que recibió 14.850 reales el 30 de agosto de 1639 por la fábrica de la Iglesia de la Granada[8]. El 2 de noviembre del mismo año, el ensamblador otorga un poder a un tal "*Juan Once, mercader familiar del Santo Oficio*" para que en su nombre pueda cobrar las últimas sumas que le correspondían por "*la hechura, obraje y manufactura y asiento del retablo que he hecho para el altar mayor de dicha yglesia mayor*"[9]. En los últimos meses de 1639, Jerónimo Velázquez se encontraba en Llerena para asentar dicho retablo. El 2 de octubre, el artífice sevillano reconoce haber recibido 10.400 reales a cuenta de otro retablo para el altar mayor de la iglesia del Convento femenino de Santa Ana de Llerena, actualmente en ruinas. Comparte este encargo con el escultor sevillano Leonardo Jorges[10] y también con Manuel Rodríguez, pintor local y antiguo y aprendiz de Zurbarán en Llerena. En mayo de 1641 volvió a Llerena quizás para instalar el nuevo retablo de Santa Ana. Antes de salir de Sevilla, Zurbarán otorgó un poder a Jerónimo Velázquez

[8] Peña Gómez 1987, pp. 368-369 (Caturla/Delenda 1994, doc. 97, p. 304).
[9] *Protocolo de Agustín Rodríguez*, en Archivo Histórico, Llerena, 1639, fol. 588r. y v. Agradecemos a Luis Garraín el envío de este documento.
[10] Sancho Corbacho 1931, pp. 76-77.

para la cobranza de los 1.575 ducados debidos todavía por la fábrica de la Granada[11]. En esta fecha, las pinturas estarían ya en el retablo pero, a finales de 1644, dicho retablo aún no se había dorado. Al parecer las obras del altar tardaron otros dos años más. El día 20 de diciembre de 1646 Zurbarán otorga por fin carta de pago y finiquito[12]. Se inaugura entonces en Llerena el espléndido retablo del altar mayor con grandes fiestas.

Francisco Tejada Vizuete ha descubierto en el Archivo Diocesano de Badajoz un curioso documento relativo a las cuentas de la Iglesia de la Granada de Llerena donde se pormenorizan los gastos derivados de la colocación del imponente retablo. Aparece allí de nuevo el nombre de Manuel Rodríguez: el modesto pintor llerenense recibe el 12 de diciembre de 1646 unos 110 reales "*por dorar dos atriles y las varandillas del altar mayor*" y cobra otros 90 reales "*por ayudar asentar el retablo*". Para poder pagar la suma considerable de 17.050 reales debidos a Zurbarán por "*el dorado y pintura del retablo*" hubo que añadir a las limosnas de los vecinos de la ciudad la venta de una lámpara de plata que no se utilizaba en la iglesia ¡"*por no tener unta para aceite*"! Transcurrieron pues más de diez años entre la escritura del contrato y la instalación del costoso retablo. Sin duda plenamente satisfechos, los llerenenses gastaron también "*cuarenta y siete reales y medio de cuatro docenas de cohetes que se hizieron en zelebración de la fiesta que se hizo cuando se puso el retablo; consta de recivo de Antonio Rodríguez de veinte y nueve de diciembre de 1646*"[13].

Desgraciadamente esta obra, sin duda magnífica, se perdió apenas un siglo después de su inauguración. En los primeros años del siglo XVIII se construyó el camarín de la Virgen de la Granada y se llevó a cabo la última reforma de la iglesia, dándole su actual aspecto. En 1744 el estado del templo era alarmante y se trasladaron sus funciones a la parroquia de Santiago. Nuevas dificultades de tipo económico retrasaron la reforma de la iglesia, cuyas obras finalizaron hacia 1770. En fecha desconocida se recuperó el *Cristo crucificado* del retablo de Jerónimo Velázquez y Francisco de Zurbarán, recortándolo en una absurda forma rococó para acoplarlo en el ático del retablo dieciochesco del altar lateral de la *Purísima Concepción*, donde permaneció hasta finales del año 1998. De los otros cuadros que pintara en Llerena el pintor extremeño para el altar mayor, poco se sabe.

Como hemos dicho, después de Paul Guinard, se admitió que el *Martirio de Santiago* del Museo del Prado (I-116), el *Salvador bendiciendo* (MB-11) y la *Virgen en las nubes* (I-1) del museo de Badajoz, así como el *Crucificado* (I-115), todavía conservado en la Iglesia de la Granada, podrían haber formado parte del antiguo retablo, pero la tabla de dicho *Crucificado* no despertó ningún interés hasta su reciente restauración que reveló una magnífica obra autógrafa[14]. Sin embargo la lectura atenta de los documentos referentes al encargo y los pagos del retablo establecen claramente su importancia y modernidad. La estructura del retablo, "*todo echo de madera de borne ques la mexor que hay para el efecto*", respondía seguramente a un reticulado de espaciosos campos concedidos a las pinturas del hijo adoptivo de la ciudad. Otra condición de los comitentes se refiere a que "*las columnas an de ser torneadas y entorchadas*". La implantación del orden salomónico por Jerónimo Velázquez en Llerena se anticipa a la retablística de Sevilla, donde figuran en el desaparecido retablo mayor del Convento de la Merced concebido por Felipe

[11] López Martínez 1932, p. 223 (Caturla/Delenda 1994, doc. 111, p. 309).
[12] Cienfuegos 1986, p. 729.
[13] Tejada 1987, s. p.
[14] Véase Delenda 2007.

de Ribas en 1946[15]. Sin embargo ya se habían empleado las columnas salomónicas en 1637-1639 en el altar mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera, que también estaba adornado con obras maestras de Zurbarán. Estas fechas corresponden a los años de plenitud del pintor de Fuente de Cantos. Le llueven los encargos y el obrador sevillano del maestro está en plena actividad y aparece como el más "moderno" de los talleres andaluces.

Fig. 3: *Cristo muerto en la cruz* (I-115, 170 x 150). Llerena, Iglesia de Nuestra Señora de la Granada.

[15] Martín Gonzáles 1993, p. 69.

Fig. 4: *Martirio de Santiago* (I-116, 252 x 186). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Lám. I (detalle): *P. Bustos de Lara* (ver fig. 10). Madrid, colección Plácido Arango.

CICLO XVI

LOS INFANTES DE LARA, SEVILLA (ca 1640-1645)

EL CANTAR DE LOS SIETE INFANTES DE LARA

Un cierto número de temas sacados de antiguas crónicas y leyendas medievales hispánicas, cuya elaboración continuó a través de los siglos, tuvieron un peculiar éxito en el Siglo de Oro. Los romances sobre los infantes de Salas –o de Lara en versiones posteriores– constituyen uno de los ciclos épicos más importantes del romancero español. En un libro magistral, Ramón Menéndez Pidal estudió pormenorizadamente *La leyenda de los Infantes de Lara*[1], hecho histórico-legendario de finales del siglo X calificado por este autor de "sangrienta epopeya de venganzas"[2]. De la leyenda épica castellana nace el cantar de gesta compuesto a principios del siglo XI, en la actualidad perdido, cuyo contenido ha llegado a nosotros a través de la *Primera Crónica General* de 1270, redactada bajo el auspicio de Alfonso X el Sabio, que utiliza como fuente el citado cantar. Se considera que fueron dos los escritos con este argumento, pero no se conservan los primitivos textos en verso, sino solamente las refundiciones en prosa de las crónicas de los siglos XIII y XIV[3].

He aquí los puntos capitales de esta sombría historia de venganzas, compuesta seguramente en el siglo XI, como todas las grandes gestas castellanas. Empezaba el poema con la descripción de las magníficas bodas del "ricohombre" Velázquez (o Blázquez) con doña Lambra de Bureba. A finales del siglo X, se celebraron espléndidamente durante cinco semanas en Burgos, en tiempos del conde García Fernández, con los acostumbrados regocijos de quebrantar tablados, correr toros, juegos de tablas y de ajedrez, y cantos de juglares. Asistían a las bodas la hermana de Ruy Velázquez, doña Sancha, mujer de Gonzalo Gustios, señor de Salas, y sus siete hijos, llamados los infantes de Salas, a quienes en un mismo día había armado caballeros el Conde de Castilla. A raíz de un incidente en un juego, empezó una violenta disputa entre Álvar Sánchez, primo de doña Lambra, y los hijos de doña Sancha. El menor de ellos, Gonzalo González, ofendido por una expresión desagradable de Álvar, le mató. Doña Lambra, movida por el odio, pidió tremenda venganza a su marido. La intervención del Conde y de Gonzalo Gustios evitó la ruptura entre ambas familias. Se hizo un simulacro de reconciliación, yendo doña Sancha, sus hijos y su ayo Nuño Salido a acompañar a doña Lambra, al parecer apaciguada, a sus tierras de Barbadillo, cazando por la ribera del Arlanza. Pero la rencorosa dueña no olvidaba su deseo de venganza y, persuadido por aquella furia, su marido urdió la más negra intriga contra su cuñado y sus sobrinos. Fingió perdonarles el agravio y, logrando la confianza del padre de los infantes, Gonzalo Gustios (o Bustios), le envió a Córdoba con una carta suya, en árabe, para el rey moro Almanzor, en la que le solicitaba la muerte del mensajero y le pedía que se acercase luego con su armada a la frontera de Castilla, donde él le esperaría para entregarle a los siete infantes. Almanzor,

[1] Véase Carlos y Manuel Alvar, "Siete Infantes de Lara", en *Épica medieval española*, Madrid, 1997, pp. 175-270.
[2] Ramón Menéndez Pidal, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1896, 2ª ed. ampliada, 1934, 3ª ed. 1971.
[3] Menéndez Pidal, *op. cit.*, ed. 1934, p. 11.

más generoso que su pérfido amigo cristiano, se contentó con poner a Gustios en prisión no muy severa, poniendo a su servicio a su propia hermana, una princesa mora, de la cual tuvo un hijo, llamado Mudarra González, que sería con el tiempo el vengador de su padre y de sus hermanastros.

La otra parte de la venganza tuvo más cumplido y sangriento efecto que la primera. El traidor Ruy Velázquez invitó a sus sobrinos a hacer una entrada en tierra de moros. Partieron los infantes con doscientos caballos, y al salir del desfiladero de Lara y atravesar el pinar de Canicosa, tuvieron temerosos presagios, los cuales interpretó su ayo, el anciano Nuño Salido. Pero los infantes, despreciando los avisos de su ayo, llegaron a la vega de Febros, donde los esperaba su tío Ruy Velázquez, quien, realizando su diabólico plan, los llevó a Almenar y les mandó correr el campo, quedando él en celada con todos los suyos. De improviso, los infantes se vieron cercados por más de 10.000 moros y, comprendiendo que su tío los había vendido, se encomendaron a Dios y al apóstol Santiago, resistieron heroicamente con sus 200 caballeros y mataron a una gran muchedumbre de moros, pero sucumbieron al fin ante su superioridad numérica. El ayo fue el primero que se dejó matar, por no tener el desconsuelo de ver la muerte de los jóvenes que con tanto amor había criado. Los siete infantes fueron descabezados uno a uno, por orden de edad. Ruy Velázquez volvió a sus tierras, y los moros llevaron como trofeo a Córdoba las cabezas de los siete infantes, con la de Nuño Salido. Almanzor sacó de la prisión a Gonzalo Gustios para mostrarle las cabezas, por si podía reconocerlas. El desdichado padre se desmayó y Almanzor, compadecido de su inmensa desgracia, lo puso en libertad para que retornara a su casa de Salas. Al cabo de pocos días nació en Córdoba el bastardo, a quien pusieron por nombre Mudarra González. El noveno y último capítulo recogido en la *Crónica General* está consagrado a este lúgubre episodio y cuenta las aventuras de Mudarra. A los diez años Almanzor le armó caballero, junto con 200 escuderos de su linaje por parte de su madre, que puso a su servicio. Con el tiempo, Mudarra fue descubriendo quién era su padre y resolvió ejecutar la venganza por el asesinato de sus siete hermanastros, matando al traidor Ruy Velázquez y quemando viva a su mujer doña Lambra.

Resulta casi imposible averiguar lo que tienen de verdad histórica los hechos de esta tradición. Algunos nombres, Gonzalo Gustios, Ruy Blázquez (o Velázquez), y doña Lambra, aparecen en escrituras y otros documentos de finales del siglo X: pero esta homonimia nada prueba por sí sola para identificar a los personajes que llevan los nombres, exceptuando el primero, que parece ser realmente Gustios, señor de Salas. El moro al-Mansur, o Almanzor, fue un importante militar y político del Califato de Córdoba, conocido por su crueldad. La leyenda, por otra parte, como todas las leyendas castellanas, tiene un carácter tan realista, tan profundamente histórico, tan sobrio de invenciones fantásticas, que parece posible ver en ella el trasunto fiel de una tragedia doméstica que impresionó vivamente los ánimos en un siglo bárbaro y que pudo pasar a la poesía con leves alteraciones. La geografía del evento es muy exacta y se circunscribe a un territorio muy pequeño. Los hechos, a pesar de su bárbara fiereza, nada tienen de inverosímiles, exceptuando las enormes matanzas de moros, hipérbole obligada en este género de canciones. La parte de pura invención se distingue en seguida en el personaje del vengador Mudarra, imaginado para satisfacer poéticamente la idea de la justicia: su novelesco origen y su reconocimiento por su padre pertenecen al fondo común de la poesía de los tiempos medievales, y pudo muy bien ser añadido por algún juglar al tema épico ya existente. Originalmente, los protagonistas de la historia se llamaban infantes de "Salas", pero a partir del siglo XVI se cambia su nombre por el de infantes de "Lara", cuya tierra pertenecía a la de Salas.

El cantar de los infantes que conocemos por la *Crónica General* no fue el único poema antiguo sobre este argumento. Gracias a las investigaciones de Menéndez Pidal, sabemos que hubo una forma de tran-

sición entre él y los romances. Hubo, por lo menos, un segundo cantar, compuesto después de la *Crónica* de Alfonso X el Sabio pero antes del año 1344 y quizás un tercer cantar posterior a esta fecha. Estos textos influyeron a su vez en las historias eruditas, y modificaron profundamente los datos de la leyenda. La segunda crónica se enriqueció con nuevos materiales poéticos, que no eran todavía los romances, pero que estaban ya muy próximos a ellos. Ésta es la que se considera como segunda fase épica o nueva generación de *Cantares de gesta*, todavía más extensos que los antiguos, de los cuales eran una visible amplificación. Por lo que toca a los infantes de Lara, se conoce el segundo cantar mucho mejor que el primero, puesto que no sólo nos quedan de él reducciones en prosa en las dos Crónicas ya mencionadas, sino también largos fragmentos versificados, en una refundición de la que Menéndez Pidal llama *Tercera Crónica General,* contenida en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, descubierto por él[4].

El ciclo de los infantes de Lara es excepcionalmente rico en romances viejos de primer orden. Los detalles domésticos en que a veces entra tienen un sabor como de pequeña odisea, y no es despreciable el artificio con el que narra su historia. Le falta ingenuidad y la plena objetividad épica, pero como todavía está cerca de la fuente, cuando no se empeña en inventar cosas extraordinarias y se limita a refundir, consigue bellezas dignas de los mejores tiempos de la poesía heroica, si bien un tanto deslucidas por la amplificación verbosa y amanerada. Un ejemplo lo hallamos en la magnífica parte del llanto de Gonzalo Gustios sobre las cabezas de sus hijos, que es el más extenso e importante de los fragmentos publicados por Menéndez Pidal. Allí aparecen los nombres de cada infante, siguiendo su orden de nacimiento: Diego, Martín, Suero, Fernán (o Ferrant), Ruy, Gustios (o Gustius) y Gonzalo, todos ellos con el apellido González. El feliz descubrimiento de Menéndez Pidal viene a demostrar que la fuente única del romance fue el segundo cantar, lo cual no excluye, ni mucho menos, la posibilidad de que el llanto de Gonzalo Gustios sobre las cabezas estuviese ya, con más o menos extensión, en el poema primitivo.

Fig. 1: Otto Venius, grabados según dibujos de Tempesta, *Historia septem infantium de Lara,* 1612, lám. 12.

A su vez el romance fue refundido durante el siglo XVI en uno entonces muy popular, que Menéndez Pidal restauró con la mayor parte de los versos, entresacándolos de las dos comedias que sobre este argumento compusieron Lope de Vega y Álvaro Cubillo de Aragón[5]. El origen de algunos nuevos episodios es incierto (quizás se remonten al tercer *Cantar,* cuya existencia sospecha Menéndez Pidal), aunque se hallan no sólo en las comedias de Lope de Vega y de Hurtado de Velarde, sino también en la *Historia septem infantium de Lara,* que en 1612 (el mismo año de la comedia de Lope) publicó en castellano y latín el holandés Otto Venius para acompañar cuarenta grabados sobre dibujos del florentino Antonio Tempesta[6]: curiosa ilustración pictórica de esta famosa leyenda en el gusto mitológico-alegórico propio de la época (fig. 1).

[4] Conferencia de Ramón Menéndez Pidal en Córdoba, año 1951 (http://hispanismo.org/historiografia-y-bibliografia/3946-la-leyenda-de-los-infantes-de-lara.html).

[5] Elena E. Marcelo, "Álvaro Cubillo de Aragón: del drama historial a la comedia amatoria", en *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo [2003] 2005, pp. 409-431.

[6] Carmen Eisman Lasaga, "Los siete infantes de Lara, según Otto Venius (El grabado de historia en el siglo XVII)", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, nº 9, 1992, pp. 135-144, láms. XXIX-XXXVIII.

Sabemos que en el Siglo de Oro los corrales de comedias eran la diversión pública más popular. Muy a menudo, el teatro se inspiraba en los héroes hispánicos medievales a través precisamente de cantares, crónicas y sobre todo del romancero, que sobrevive en la memoria popular hasta la actualidad, teniendo gran aceptación los romances que trataban sobre duelos entre moros y cristianos. Se trata de figuras épicas, caballeros de antigua cuna que con sus historias felices o trágicas remiten a un mundo heroico y valeroso. La historia de los infantes de Lara llegó al teatro a finales del siglo XVI. Ya en 1570 Juan de la Cueva hizo representar en Sevilla, "en la huerta de doña Elvira", la tragedia de *Los siete infantes de Lara*[7]. Le siguió un autor anónimo en 1583 con una comedia de mayor calidad, "*Los famosos hechos de Mudarra*"[8], también dada a conocer por Menéndez Pidal. En ella se emplean oportunamente las tradiciones de la *Crónica General* de 1344 o de alguna de sus refundiciones, interpretando con buen gusto el fondo poético de las crónicas, sin caer en la transcripción servil y prosaica de los demás eruditos que las versificaron a mediados del siglo XVI. Estos modestos ensayos dramáticos fueron eclipsados muy pronto por *El bastardo Mudarra,* de Lope de Vega[9], que contiene toda la leyenda en su integridad épica, tal y como la *Crónica* la presentaba. Esto quiere decir que, en general, Lope se atiene a la versión de la primitiva *gesta,* pero sin desperdiciar ninguno de los nuevos elementos épicos que le suministraban los romances. Su pieza puede considerarse como un hábil ensayo de conciliación entre las principales versiones del tema. Algún detalle, como el recobrar don Gonzalo la vista en el momento de recibir a su hijo bastardo, puede inducir a creer que tampoco fue desconocida para el gran poeta la *Crónica* de 1344, único texto en que dicha circunstancia se narra.

Un poco posterior a la comedia de Lope es la *Gran tragedia de los siete infantes de Lara,* compuesta *en lenguaje antiguo* por el poeta de Guadalajara Alfonso Hurtado de Velarde e impresa en 1615[10]. Esta obra contiene menos elementos tradicionales que la de Lope y no transcribe literalmente los versos de los romances, pero en la parte de libre invención descubre bastante ingenio nada vulgar. El de los Infantes de Lara siguió siendo un asunto dramático durante todo el siglo XVII, pero cada vez más empobrecido de sustancia épica. En las dos comedias de Álvaro Cubillo de Aragón, anteriores a 1632, *El Rayo de Andalucía* y *Genízaro de España,* casi todo es pura novela y ficción del autor[11], que inventa para Mudarra amores y aventuras, le hace contemporáneo de la batalla de Clavijo y le trae a Castilla para cobrar el tributo de las cien doncellas. Un auto sacramental, titulado *Mudarra*, fue representado en Sevilla el 18 de mayo de 1635. Su autoría se desconoce, aunque existen documentos que lo relacionan con un tal Álvaro de Bustillos[12].

Las comedias de Cubillo valen poco, aunque aventajan en gran manera a la famosa comedia de Juan de Matos Fragoso, *El Traidor contra su sangre,* anterior a 1650[13], que ha reinado en las tablas hasta el siglo

[7] Juan de la Cueva, *El infamador. Los siete infantes de Lara y el ejemplar poético*, edición, notas e introducción de Francisco A. de Icaza, Madrid, 1924.

[8] Se encuentra en una colección manuscrita de doce piezas dramáticas (todas sagradas, a excepción de ésta) que, con el título de *Autos Sacramentales,* se conserva en la Biblioteca Nacional, y procede de la de Osuna. De esta pieza, hasta ahora ignorada, ofrece amplios extractos Menéndez Pidal.

[9] Lope de Vega, *El bastardo Mudarra y los Siete Infantes de Lara*, ms. autógrafo de 1612 que según el mismo Lope, escribió "en lenguaje antiguo para dar mayor propiedad a la verdad del asunto" (en *Obras escogidas*, Madrid, 1974).

[10] Publicada en la *Flor de comedias de España*, de diferentes autores, recopiladas por Francisco de Ávila, *Quinta parte*, Madrid-Alcalá, 1615.

[11] Véase *supra* Marcelo [2003] 2005 (nota 5).

[12] José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, pp. 265 y 304 y Marcelo, *op. cit.*, pp. 411-412.

[13] Se puede consultar la tesis de Elsa Leonor di Santo Rossi, *Vida y obra de Juan de Mateos Fragoso, poeta y dramaturgo del siglo XVII (comedias originales con especial referencia al estudio del Traidor contra su sangre),* Madrid, Universidad Complutense, 1978.

presente. El portugués Matos Fragoso, de estilo pedante, prescindió por completo de la tradición popular, y no se valió de *El Bastardo Mudarra* de Lope, sino de la tragedia de Hurtado de Velarde, la cual refundió a su modo, borrando hasta las invenciones más acertadas de su predecesor. Sin embargo, su obra llegó a ser muy popular, y no sólo se mantuvo en los teatros de la corte hasta 1821 por lo menos, sino que todavía hoy suele ser representada por aficionados y cómicos ambulantes en pueblecitos de Castilla, incluso en la misma comarca donde ocurrió la acción de la gesta primitiva. También en el género de la comedia burlesca Juan Vélez de Guevara escribió *Los siete infantes de Lara* en colaboración con Jerónimo de Cáncer, obra que se representó ante Felipe IV en 1650[14]. Como en todas las versiones paródicas, el tema se convierte aquí en soporte de disparatadas escenas y chistes continuos. La edición moderna de esta versión ofrece una minuciosa disección de los personajes y de sus vestiduras[15]. El romanticismo renovó esta leyenda antes y con más brillantez que ninguna otra. Si hemos insistido en las numerosas publicaciones del cantar de los siete infantes en el Siglo de Oro es para tener constancia de la popularidad de un tema que pintaría Zurbarán con su obrador sevillano por lo menos en dos ocasiones.

LAS PINTURAS DE ZURBARÁN

Algunas de estas crónicas medievales o más tardías que hemos visto pudieron inspirar al pintor para realizar esta serie, que fue estudiada por varios autores, destacando el análisis de Serrera[16] o más recientemente el de Benito Navarrete[17]. Como justamente apuntó Valdivieso "la representación de estos personajes en la pintura sevillana de mediados del siglo XVII está, sin duda, vinculada al gran éxito que tuvieron las escenificaciones teatrales de la leyenda de los Infantes de Lara en los escenarios de la ciudad [...]. Las representaciones pictóricas de esta serie fueron realizadas al menos en alguna ocasión, por el propio Francisco de Zurbarán, quien hubo de realizar algún conjunto completo, aunque también en otras series se advierte con notoria claridad la intervención del obrador"[18]. De las diversas obras literarias que pudieron inspirar al pintor, Serrera opinó con toda la razón que las más probables fueron la tragicomedia de Lope de Vega y el auto de Álvaro de Bustillos, que se representó en Sevilla con motivo de las festividades del Corpus en 1635[19]. En 1620, cuando Zurbarán residía en Llerena, Francisco Fernández representó, también para las fiestas del Corpus en Sevilla, una danza de *Los siete infantes de Lara* "con diez y seis figuras"[20]. Asistiera o no el pintor a dichas representaciones, este popular tema le ofrecería la posibilidad de pintar, pocos años después, unos personajes teatrales vestidos con atuendos medievales exóticos. Sin embargo, esta influencia de la comedia explica la actitud declamatoria de las figuras de los infantes de Lara. Para acentuar la impresión de tragedia, el pintor hace que la luz venga desde detrás de los personajes. Otros pintores sevillanos enviaron posteriormente series –generalmente de doce lienzos– sobre esta temática al Nuevo Mundo. Estas pinturas eran pedidas por la clientela hispanoamericana e incluso servían como modelo para los pintores locales[21]. Más curiosa es la existencia de "*40 quadros de los infantes de Lara*" mencionados en Madrid en

[14] Véase Patricia Micozzi, "Juan Vélez de Guevara-Jerónimo Cáncer: *Los siete infantes de Lara* (fiesta que se representó a su majestad el rey Felipe IV)", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona [1989] 1992, pp. 1033-1043.

[15] Edición con notas de Piero Taravacci, Viareggio, 1998.

[16] Serrera 1988, pp. 147-151.

[17] Navarrete 1995, pp. 67-72.

[18] Valdivieso 2003, p. 52.

[19] Serrera, *op. cit.*, p. 150.

[20] Jean Santaurens, *Séville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Burdeos, 1984, 2 vols.

[21] Véase Navarrete 1995, p. 63.

el inventario de las pinturas, fechado en 1632, de Pedro Laso de la Vega, conde de los Arcos[22]. El número de cuarenta pinturas hace suponer que esta considerable serie estaría inspirada por los grabados de Otto Venius, según dibujos de Tempesta[23].

Las primeras noticias que se tienen de los retratos de los protagonistas de la historia, pintados por el pintor extremeño, son de 1905, cuando se expusieron en la primera muestra *Zurbarán* de Madrid dos lienzos de esta serie. Se trataba de los cuadros de *D. Gonzalo Bustos de Lara,* el padre de los infantes, y de *D. Diego Bustos de Lara*[24], el hijo mayor, ambos entonces propiedad del conde de Gómara en Sevilla. Posteriormente fueron apareciendo otros, mostrándose en la exposición *Zurbarán. III Centenario de su muerte*, de 1964-1965, junto con *Diego Bustos de Lara*, las figuras del rey de Córdoba, *El moro Almanzor* y el ayo de los infantes *Nuño Salido*[25]. En 1976 Gudiol reseñó en su catálogo ocho lienzos de esta misma serie[26]. Eric Young añadió a éstos otros dos en 1978[27]. Varios de estos lienzos proceden de la colección sevillana Arias de Saavedra. Veremos que don Fernando Arias de Saavedra y Ulloa (1611-1651) fue un comitente de Zurbarán[28] y, como los Arias de Saavedra, condes de Castellar, pretendían descender de la legendaria casa de Lara, podemos imaginar que habría encargado una serie completa de los *Siete infantes de Lara* al pintor[29]. La serie completa debió de estar compuesta por numerosos personajes: el padre Gonzalo Bustos de Lara, sus siete hijos, el ayo de éstos, Nuño Salido, el primo de doña Lambra, Álvar Sánchez, el traidor Ruy Velázquez, el rey moro de Córdoba Almanzor y el hermanastro, el bastardo Mudarra, todos ellos protagonistas de esta dramática historia. Desconocemos si fueron pintadas las mujeres, doña Sancha, madre de los infantes, la princesa mora y doña Lambra, instigadora de la tremenda venganza.

Actualmente conocemos las siguientes figuras: la del padre *Gonzalo Bustos de Lara* (Madrid, colección Patricia Phelps de Cisneros, fig. 2), dos versiones del traidor *Ruy Velázquez* (Gran Bretaña, colección privada, fig. 3 y otra actualmente en paradero desconocido, fig. 4). A éstos hay éstos hay que añadir tres infantes: el hijo mayor, *Diego Bustos de Lara* (Madrid, colección particular, fig. 7), otro infante, *P. Bustos de Lara* (Madrid, colección Plácido Arango, fig. 10 y lám. I), así como otro *Infante de Lara* (México D.F., Museo Franz Mayer, fig. 11), cuyo nombre se desconoce. Del primo de doña Lambra, Álvar Sánchez, cuyo asesinato desencadenó la tragedia, se conocen dos ejemplares en los que se cita como *Alvar Velázquez de Lara* (Castres, Musée Goya, fig. 8, y México, D.F., Museo Franz Mayer, fig. 9). Además hay una versión del ayo *Nuño Salido* (Madrid, colección particular, fig. 6 y por fín una del rey moro *Almanzor*, en paradero también desconocido (fig. 5). Como se conocen hoy en día dos versiones distintas del primo Álvar Sánchez y de su tío Ruy Velázquez, se supone que se conservan incompletas al menos dos series de los Infantes de Lara, salidas del obrador de Zurbarán. Aunque en ambas intervinieron sus asistentes, una de estas series, la que lleva inscripciones en el ángulo superior derecho con el nombre de la figura, parece mejor que la otra. A la de más calidad pertenecen *Gonzalo Bustos de Lara*, el *Ruy Velásquez* de la colección inglesa, el *Alvar Velázquez de Lara* del museo de Castres, el rey *Almanzor*, *Nuño Salido* y *P. Bustos de Lara.* Aunque

[22] Inventario por Fray Juan Bautista Maino, 15 de abril de 1632 (Richard L. Kagan, "Appendix. Pedro Laso de la vega, conde de los Arcos. Inventory of paintings", en Actas del Internacional Symposium *El Greco of Crete*, Iraklion, [1990] 1995, pp. 334-339.
[23] Véase *supra*, p. 209 y nota 6.
[24] Cat. exp. Madrid 1905, nos 45 y 46.
[25] Cat. exp. Madrid 1964-65, nos 68-70.
[26] Gudiol 1976, nos 493-498, figs. 443-448.
[27] Young 1978, pp. 100-105.
[28] Véase Ciclo XX.
[29] Caturla/Delenda 1994, p. 204.

la inscripción en el ángulo superior derecho de este cuadro sea "*P.BVSTOS ĐLARA*", no consta ningún nombre que comience por la letra P entre los mencionados por el desdichado padre. No sabemos sin embargo qué versión del tremendo y conmovedor romancero pudo leer o escuchar Zurbarán a la hora de representar la serie de los Infantes de Lara. Tampoco podemos estar seguros de que la inscripción anotada en la parte superior de las pinturas para identificar a los personajes representados sea de la mano del pintor o una inscripción posterior. Los demás cuadros conocidos de la serie de los infantes de Lara forman parte de un conjunto realizado casi enteramente por los asistentes del obrador.

Ambas series pudieron proceder de Sevilla, y estar probablemente destinadas al Nuevo Mundo. Estas obras de temática profana ponen de relieve que Zurbarán no fue solamente un pintor de obra religiosa. Tanto la serie de los *Infantes de Lara* como la de *Jacob y sus hijos*[30] se relacionan con el mercado americano. Hubo en Chile en aquellos tiempos un descendiente de la familia protagonista de aquel drama, don Bartolomé Bustos de Lara y Flórez de Valdés, aunque oriundo de Asturias, pasó a Indias, y en Chile militó en las campañas de 1600. Falleció en Santiago siendo capitán en 1659. Su esposa fue doña María Álvarez de Toledo y Alfaro, nieta del conquistador Luis de Toledo y Toledo[31]. Por otra parte, sabemos que Zurbarán envió a Buenos Aires en 1649 sesenta y tres lienzos donde se mencionaban "*quince pinturas de cuerpo entero de Reyes y onbres ynsignes*" –que bien podrían ser la serie de los infantes de Lara– para decorar palacios o ayuntamientos en América[32]. Obviamente estas series, aunque realizadas con una mayor o menor participación del obrador, llaman la atención por su colorido y por los ropajes variados y decorativos de los personajes.

[30] Véase I-167–178.
[31] Información proveniente de Juan Contreras Bustos.
[32] Caturla/Delenda 1994, docs. 154 y 189.

Fig. 2: *Gonzalo Bustos de Lara (El padre)* (I-197, 186 x 103). Madrid, colección Patricia Phelps de Cisneros.

Fig. 3: *El traidor Ruy Velázquez* (I-198, 185 x 103). Gran Bretaña, colección privada.

Fig. 4: *El traidor Ruy Velázquez* (I-198bis, 183 x 91). Paradero desconocido.

Fig. 5: Obrador de Zurbarán, *Moro Almanzor* (II-253, 196,8 x 104,1). Paradero desconocido.

Fig. 6: Obrador de Zurbarán, *Nuño Salido* (II-254, 195 x 97). Madrid, colección privada.

Fig. 7: Obrador de Zurbarán, *Diego Bustos de Lara* (II-255, 200 x 104). Madrid, colección privada.

Fig. 8: Obrador de Zurbarán, *Alvar Beláz-quez de Lara* (II-256, 199 x 104). Castres, Musée Goya.

Fig. 9: Obrador de Zurbarán, *Alvar Beláz-quez de Lara* (II-257, 188 x 109). México, D.F., Museo Franz Mayer.

Fig. 10: *P. Bustos de Lara* (I-199, 183 x 91). Madrid, colección Plácido Arango.

Fig. 11: Obrador de Zurbarán, *Infante de Lara* (II-258, 188 x 109). México, D.F., Museo Franz Mayer.

Lám. I: Retablo de la Dolorosa, Iglesia Parroquial de San Martín de Tours.

CICLO XVII

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN DE TOURS, BOLLULLOS DE LA MITACIÓN (ca 1640-1645)

Bollullos de la Mitación es una pequeña localidad de puro origen árabe, situada a unos 17 km de la capital hispalense y enclavada en pleno Aljarafe. "Bollullos" significa torre pequeña, y "la Mitación" es una circunscripción que no tiene una unidad de población, sino que está compuesta por varias aldeas, con una de ellas como cabeza de término. Por tanto la Mitación comprende las siguientes aldeas: Torrearcas, Aljuven, Torreblanca, Almanchar, Seismalos, Almonjón. Palmaraya, Almonasterejo, Rianzuela y Cuatrovitas. Estas aldeas existían como tales a finales del siglo XV. Esta es la razón de la peculiaridad de Bollullos: en su término encontramos restos de poblaciones árabes, como el caso de Cuatrovitas, pertenecientes a la época almohade e igualmente hay que constatar la existencia de varias villas romanas de carácter agrícola que son las Haciendas, muy numerosas en Bollullos. Los primeros datos que se conservan de esta pequeña ciudad son de la época musulmana, periodo en el que comienza a adquirir gran importancia, como han demostrado los restos arqueológicos encontrados en su territorio.

El principal interés artístico de Bollullos de la Mitación se esconde en la Iglesia Parroquial de San Martín de Tours: este templo guarda en su interior cuatro pequeños lienzos atribuidos a Francisco de Zurbarán y situados en el Altar de la Dolorosa (lám. I). La iglesia fue reformada en el siglo XVIII y presenta planta de cruz latina de una sola nave con capillas laterales entre contrafuertes. Sus cubiertas son de bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos, excepto en el crucero, que se cubre con una cúpula sobre pechinas. A los pies, adosada a una de las portadas, se encuentra la torre campanario. A finales del primer cuarto del XVII, se cayó la torre y la licencia para reedificarla se concedió en 1620, durando las obras largos años[1]. Por entonces se reformaría el interior del templo, ya que recientemente se ha localizado un expediente, fechado en 1629, formado a instancias del mayordomo de la iglesia, sobre la obra que se había realizado en ella, el ajuste del pago de su importe y lo que aún quedaba por hacer[2]. Posteriormente se encargaría probablemente al obrador de Zurbarán un pequeño retablo, para una de las capillas situadas entre los contrafuertes. Dicho retablo, situado en el muro del Evangelio del Crucero, es obra del segundo cuarto del siglo XVII, transformado en el siglo XVIII: los restos del primitivo retablo, que aún encuadran los lienzos zurbaranescos, corresponden a esa etapa, estando integrados en otros y decorados con rocallas pertenecientes a la reforma llevada a cabo a finales del último tercio del siglo XVIII[3]. Desgraciadamente, ninguno de los datos documentales que de esta parroquia se conservan se relaciona con Zurbarán.

No resulta fácil, desconociendo su disposición primitiva, trazar un plan iconográfico concreto del conjunto[4]. Hoy en día la hornacina central del retablo neoclásico está ocupada por una imagen de la *Virgen de*

[1] Serrera 1988, p. 293.
[2] Antonio Herrera García, "Algunos documentos para la historia del arte en el Aljarafe sevillano", *Laboratorio de Arte*, nº 21, 2008-09, p. 465.
[3] Serrera, *ibid.* y Herrera García, *op. cit.*, p. 466.
[4] Pérez Sánchez 1988, p. 294.

los Dolores, obra de la escuela granadina del siglo XVIII. En el ático figura una pintura de la *Asunción de la Virgen* de otra mano y carácter, diferente de los cuatro pequeños lienzos (71 x 40 cm) situados en las calles laterales y que representan a tres santas, Inés, Catalina y Lucía, junto con San Blas (figs. 1–4). Estos cuatro cuadros fueron publicados en 1939 por Hernández Díaz como de "taller sevillano del primer cuarto del siglo XVII y en torno a maestros no lejanos de la obra de Zurbarán"[5]. Guinard los consideró "buenas pinturas muy zurbaranescas"[6] y Torres Martín pensó que podrían ser de Bernabé de Ayala[7]. Tras su restauración en el taller del Prado, Pérez Sánchez los adscribió en 1976 "a la más inmediata órbita zurbaranesca"[8], incluyendo dos de ellos como originales del propio maestro en la exposición del Siglo de Oro celebrada ese año de 1976 en Londres y París[9]. Este mismo autor presentó los cuatro lienzos en la exposición monográfica de Madrid como zurbaranes[10], pero comentando en el catálogo de dicha exposición que "no debe excluirse la participación del taller en su realización", sobre todo en el *San Blas*[11]. Nosotros atribuimos este delicado conjunto al delicioso asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

[5] Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939-55, I, p. 217, repr.
[6] Guinard [1960] 1988, p. 284, nº 626.
[7] Torres Martín 1964$_1$, p. 88.
[8] Pérez Sánchez 1976$_2$, p. 73, figs. 1-4.
[9] Pérez Sánchez 1976, nº 33 (*Santa Catalina*) y nº 34 (*Santa Inés*) repr. y Pérez Sánchez 1976$_1$, nº 69 (*Santa Catalina*) y nº 70 (*Santa Inés*) repr.
[10] Cat. exp. Madrid 1988, nºs 66-69.
[11] Pérez Sánchez 1988, p. 294.

Fig. 1: Maestro de Besançon, *Santa Catalina* (MB-13, 71 x 40).

Fig. 2: Maestro de Besançon, *Santa Inés* (MB-14, 71 x 40).

Fig. 3: Maestro de Besançon, *Santa Lucía* (MB-15, 71 x 40).

Fig. 4: Maestro de Besançon, *San Blas* (MB-12, 71 x 40).

Lám. I: Retablo de la Virgen de los Remedios, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra.

CICLO XVIII

RETABLO DE LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS, IGLESIA PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA, ZAFRA (1643-1644)

La Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria se halla dentro del casco histórico de Zafra. Levantado para sustituir a la vieja iglesia que se alzaba en la Plaza Grande, el templo actual ostenta proporciones catedralicias. Como era tradición eclesiástica en el siglo XVI, está edificada en estilo gótico tardío y muestra una sola nave, con capillas entre los contrafuertes y coro alto a los pies, crucero de cortas alas y ábside ochavado. Las obras se iniciaron en 1527, pero se prolongaron hasta finales del siglo. En 1609, la iglesia fue erigida en Colegiata con Abad mitrado gracias a las gestiones del tercer duque de Feria, y mantuvo el título de Colegial Insigne durante dos siglos y medio (1609-1851)[1]. La decoración interior es de estilo barroco, destacando su retablo mayor, de colosales proporciones, realizado entre 1657 y 1683 por el escultor sevillano Blas de Escobar, con bellas imágenes de Juan de Arce[2].

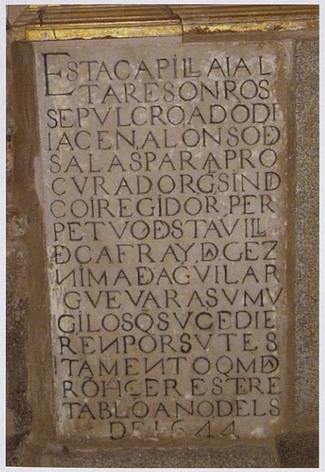


Fig. 1: Lápida en la parte inferior izquierda del retablo.

Los demás retablos que guarda el templo son memoriales funerarios de las familias nobles y burguesas de la ciudad. En el lado de la Epístola, destaca el retablo de la Virgen de los Remedios, fundado y costeado como capilla funeraria por el acomodado mercader don Alonso de Salas Parra y su esposa doña Jerónima de Aguilar, en el año de 1644[3]. Una lápida en la parte inferior del retablo sirve de testimonio de esta fundación. Reza así: "*esta capilla y altares/onroso sepulcro adonde/iacen alonso de salas/parra procurador g sin/dico i regidor perpetuo/desta villa de cafra i/dª geronima de aguilar/guevara su mug llos/q succedieren por su tes/tamento q mandaron/hacer esta retablo/ano del sr de/1644*"[4] (fig. 1). No ha aparecido el contrato del retablo, sin duda porque los archivos notariales de la ciudad fueron en parte destruidos durante las guerras napoleónicas, pero María Luisa Caturla publicó en 1948 el acta de fundación de la Capellanía, fechado el 16 de mayo de 1643: Don Alonso de Salas Parra y Doña Jerónima de Aguilar y Figueroa "*por escritura de compra que hicieron de la Capilla y Altar de Nrª Sra de los Remedios que antiguamente se intitulava de San Ildefonso*", ante el escribano de Zafra Agustín de Tapia, fundaron cinco aniversarios, a saber "*Nuestra Señora de la Asumption/San Ildefonso./San Bernabé./San Jerónimo./San Nicolás de Tolentino*"[5]. Excepto la Asunción, los otros cuatro santos elegidos están representados en el retablo.

[1] Véase Croche 1984.
[2] Véase Hernández Nieves 2004, pp. 198-206.
[3] Para la bibliografía específica sobre los retablos de la iglesia de Nª Sª de la Candelaria consultar Tejada 1988 y Hernández Nieves 2004.
[4] Publicado por primera vez en Caturla 1948$_2$.
[5] Documento hallado por Miguel de Mendoza (Caturla/Delenda 1994, doc. 124, p. 311).

El marco arquitectónico de este retablo es de estilo clásico y elegante (lám. I). La estructura de madera es barroca, aunque sencilla, y muestra elementos típicos de la época: columnas corintias entorchadas, multiplicación de los frontones partidos en su parte central, entablamentos decorados con roleos, inserción de grandes escudos coronados rematando las calles laterales, etc.[6] Lo más importante del retablo, y por supuesto de la iglesia, es el conjunto de pinturas atribuidas a Zurbarán y a su obrador. En el banco aparecen los retratos de los donantes, *Don Alonso de Salas Parra* (fig. 2) y *Doña Jerónima de Aguilar* (fig. 3) y, entre ellos, dos pinturas pequeñas de *San Andrés* y *San Bernabé* (fig. 4). En el primer cuerpo, flanqueando una escultura de Cristo que reemplazó entre 1980 y 1985 la imagen de bulto de Nuestra Señora de los Remedios, se hallan dos lienzos alargados de *San Juan Bautista* (fig. 5) a la izquierda y de *San Jerónimo* (fig. 6) a la derecha. La parte central del segundo cuerpo está presidida por el cuadro de más tamaño e interés del conjunto. Figura en él el popular tema de la *Entrega de la casulla a San Ildefonso* (fig. 7) por la Virgen, en agradecimiento a un libro que el santo escribió para defender con pasión la virginidad perpetua de María: el tratado *De Illibata Virginitatæ Sanctæ Mariæ.* En las calles superiores figuran un *San Miguel Arcángel* (fig. 8) pisando al demonio a la izquierda y un *San Nicolás de Tolentino* (fig. 9) a la derecha. Rematando todo el conjunto, en el ático, se dispone un pequeño lienzo de las *Dos Trinidades* (fig. 10) (o de la *Sagrada Familia*). Destaca la gradación de luz general del retablo, que se va volviendo más claro según ascendemos.

Fig. 3: Pintor anónimo, *Doña Jerónima de Aguilar.*

Fig. 4: Obrador de Zurbarán, *San Andrés* (II-195, 50 x 23) y *San Bernabé* (II-199, 50 x 23).

Iconográficamente, es lógico que San Ildefonso, o Alfonso, patrono del fundador de la Capellanía y comitente del retablo, figure como asunto principal en el centro de dicho retablo. Aparece modestamente arrodillado a los pies de María, Nuestra Señora de los Remedios, titular de la capilla. Los santos elegidos para la Capellanía, San Bernabé, San Jerónimo, patrón de la cofundatriz Doña Jerónima de Aguilar, y San Nicolás de Tolentino, abogado de las almas del Purgatorio, figuran en la parte de la derecha del altar. Aunque San Miguel, príncipe de la milicia celeste, no figure entre los santos mencionados en el acto de fundación de la Capellanía, aparece en el retablo como pareja de San Nicolás de Tolentino, ubicado al otro lado del cuadro central. Seguramente se eligió este tema por ser el Arcángel tradicionalmente reconocido como protector de los cristianos contra los poderes diabólicos, especialmente a la hora de la muerte. En las letanías de San Miguel Arcángel se rezaba: "*San Miguel, luz y esperanza de las almas que están en agonía, ruega por nosotros*". Por lo tanto, no es extraño que figure en un retablo destinado a capilla funeraria.

"Es extraño que el erudito local Vivas Tabero no prestase especial atención al retablo cuyos lienzos fueron pintados por Zurbarán, aunque no se le escapó la calidad de los mismos", escribe Román Hernández Nieves[7]. En realidad, el retablo pasó totalmente inadvertido hasta su identificación por Angulo y Caturla. Actualmente se ha convertido en el retablo más importante de la actual parroquia de Nuestra Señora

[6] Tejada 1988, pp. 11-12, repr.
[7] Vivas Tabero, *Glorias de Zafra y recuerdos de mi patria,* Madrid, 1901, en Hernández Nieves 2004, p. 195.

de la Candelaria. La paternidad zurbaranesca de estos cuadros fue en efecto reconocida por Diego Angulo, entonces director del Museo del Prado y después estudiada y dada a conocer por Caturla en 1948. Para la realización de las pinturas del retablo zafrense, Zurbarán contó con la ayuda de auxiliares de su obrador, siendo de su propia mano el retrato del donante, *Alonso de Salas Parra* (I-189) así como el panel central que representa a su patrón en la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (I-188).

Alonso de Salas Parra fue procurador y síndico perpetuo de la villa de Zafra. Falleció en dicha ciudad en el año 1656 y fue enterrado bajo la tarima del altar de la Capilla de Nuestra Señora de los Remedios, que ostenta su blasón: león de gules sobre oro, cinco lises sobre gules y un castillo de argento. El donante aparece como un caballero de la época, posando con seriedad para la posteridad. El retrato de su esposa, doña Jerónima de Aguilar Guevara, fue realizado por un artista mediocre, sin duda local. Posiblemente se encontraba ya pintado en actitud orante y se aprovechó para el lado derecho del banco del retablo. Las demás pinturas del retablo fueron pintadas en el obrador sevillano de Zurbarán, bajo el control del maestro.

El interés de este conjunto de pinturas estriba en que todavía se conserva in situ como retablo de la antigua Colegiata de Zafra, y en que está fechado en 1644, época en la cual Zurbarán carece totalmente de obras fechadas o documentadas. Es también un año importante en la vida del maestro, ya que se casa por tercera vez, a los cuarenta y seis años, con una joven viuda, Leonor de Tordera. Lo más probable es que el artista no se desplazara hasta Zafra y que las diez pinturas fueran realizadas en su taller sevillano, reservándose para sus propios pinceles el lienzo principal y el retrato del donante, que quizás viajó a Sevilla para encargar los cuadros de su retablo.

Fig. 2: *Alonso de Salas Parra* (I-189, 53 x 75,5).

Fig. 7: *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (I-188, 290 x 180).

Fig. 8: Obrador de Zurbarán, *San Miguel Arcángel* (II-16, 160 x 75).

Fig. 10: Maestro de Besançon, *Las dos Trinidades* (MB-9, 125 x 135).

Fig. 9: Obrador de Zurbarán, *San Nicolás de Tolentino* (II-234, 160 x 75).

Fig. 5: Obrador de Zurbarán, *San Juan Bautista* (II-220, 183 x 48).

Fig. 6: Obrador de Zurbarán, *San Jerónimo* (II-216, 183 x 48).

Lám. I: Retablo de Iglesia de San Esteban, Sevilla.

CICLO XIX

RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN, SEVILLA (1650-1655)

LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN

La más antigua referencia a esta iglesia la encontramos en el *Libro Blanco* de la catedral de Sevilla (1261)[1]. El actual templo pertenece arquitectónicamente al grupo de iglesias de estilo gótico-mudéjar de Sevilla. La iglesia está consagrada a San Esteban porque allí se custodiaron unas reliquias del Protomártir traídas de Tierra Santa por Don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa (1476-1539), residente en la vecina Casa de Pilatos. Las relaciones de la Iglesia de San Esteban con los descendientes de esta noble familia llegaron a ser tan estrechas que, en el siglo XVII, el templo estuvo unido al palacio mediante dos pasadizos. Durante las obras de restauración de la iglesia se ha constatado la existencia de estos pasadizos que comunicaban la Casa de Pilatos con el templo. Se sabía por testimonios escritos de su existencia, pero nunca se había podido comprobar anteriormente. Existieron hasta después de la Primera República, poco después los tiraron.

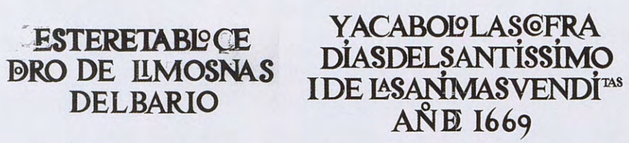
A finales del siglo XIV, la iglesia fue levantada sobre el solar de una antigua mezquita almohade, sufriendo varias reformas en los siglos XV, XVII y XVIII. El templo atravesó muchas vicisitudes y durante la invasión de los ejércitos napoleónicos fue convertido en cuadra. Durante la Primera República, en 1873-1874, la junta revolucionaria lo sacó a subasta para su demolición, pero no lo llegaron a derribar y construyeron una escuela dentro. Su arquitectura fue restaurada a finales del siglo XX. En el exterior cuenta con dos magníficas portadas ojivales en piedra de principios del siglo XV[2]. El interior presenta tres naves con ábside, siendo la nave de la Epístola, la de la derecha, más estrecha que la del Evangelio. La torre, adosada al testero de la nave de la Epístola, padeció los efectos del terremoto de Lisboa de 1755 y fue reconstruida a finales del siglo XVIII.

EL RETABLO MAYOR

Tras los últimos trabajos de rehabilitación realizados en la iglesia, se ha restaurado el magnífico retablo de madera dorada del altar mayor (lám. I). En sus trabajos pioneros sobre la reconstrucción de los conjuntos dispersos de Zurbarán, el gran especialista Paul Guinard advertía ya en 1946: "Los datos que tenemos del retablo, escalonados entre 1628 y 1642, son tan confusos como abundantes"[3]. De los documentos publicados por López Martínez, resulta que la construcción del retablo sufrió varios retrasos o interrupciones. La obra de carpintería de dicho retablo fue iniciada en 1628 por el escultor Luis de Figueroa, pero

[1] Moreno 1994, p. 64.
[2] Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, pp. 119-120.
[3] Guinard 1946, I, p. 262.

en 1639 el retablo no se daba aún por concluido. El contrato con la fábrica de la Iglesia de San Esteban fue firmado por Figueroa en abril de 1628 y, desde noviembre del mismo año, el escultor arquitecto cobró dinero a cuenta sobre el precio "del retablo que está haciendo". Los pagos se repiten en enero y noviembre de 1629[4]. Sin embargo, al cabo de diez años, todavía lo "está haciendo", puesto que en septiembre, noviembre y diciembre de 1639 Luis de Figueroa firma otras cartas de pago a cuenta de los 1.800 ducados debidos por el dicho retablo mayor. Por fin cuando "*estando enfermo*", otorga testamento el 19 de julio de 1641, declara que "*hizo un retablo a la iglesia de San Esteban y (pide) que se le pague lo que parece debérsele*"[5]. Las cuentas de este retablo interminable no bastan, en estas condiciones, para fechar las pinturas que lo ornaron. Por otra parte, sabemos que las obras tardaron todavía muchos más años porque fue dorado en 1669, como podemos leer en dos cartelas situadas sobre los lienzos de las calles laterales del primer cuerpo del propio retablo: "este retablo ce/doro de limosnas/del barrio", "y acabolo las cofra/dias del santissimo/i de las animas venditas/año de 1669"[6] (figs. 1-2).



Figs. 1-2: Cartelas situadas sobre los lienzos de las calles laterales del primer cuerpo del retablo.

Fig. 3: Andrés Ruiz Sarabia, *Visión de los animales impuros de San Pedro* (NA-11a, 50 x 80).

Fig. 4: Andrés Ruiz Sarabia, *Conversión de San Pablo* (NA-11b, 50 x 80).

El retablo mayor, de grandes dimensiones, consta de un banco, dos cuerpos de tres calles y un ático o remate, con doce pinturas. En la parte central del banco, un cuadrito de las *Ánimas del Purgatorio* se esconde hoy en día detrás de un tabernáculo con Sagrario y un relieve del *Niño Buen Pastor*, flanqueado por pequeñas pinturas de la *Visión de los animales impuros de San Pedro* (fig. 3) en la parte izquierda y de la *Conversión de San Pablo* (fig. 4) en la derecha. En el primer cuerpo, en la parte central, figura el gran lienzo del *Martirio de San Esteban* (fig. 5), flanqueado por los monumentales cuadros de *San Pedro* (fig. 6) a la izquierda y de *San Pablo* (fig. 7) a la derecha. En el segundo cuerpo se hallaba una *Adoración de los pastores* (fig. 8) entre dos grandes pinturas de *San Fernando* (fig. 9) y de *San Hermenegildo* (fig. 10). Sobre el ático, se ven tres lienzos de menor tamaño: un *Crucificado* entre la *Virgen* y *San Juan*. A comienzos del siglo pasado, el retablo se desmontó, alterándose su calle central: los lienzos del *Martirio de San Esteban*, de la *Adoración de los Pastores* y el conjunto del *Calvario* del ático, junto con el pequeño cuadro de las *Ánimas del Purgatorio*, se dispersaron sin orden por los muros de la iglesia. Las pinturas de las calles laterales, fijadas en las paredes del presbiterio, quedaron en su sitio, pero el *San Fernando* y el *San Hermenegildo* fueron invertidos[7]. En 1972, tras su restauración, se volvieron a montar los lienzos, reconstruyendo el retablo original con la primitiva disposición de las pinturas, conocida por la descripción de Gestoso[8].

[4] López Martínez 1928, pp. 44, 47 y 225.
[5] López Martínez 1932, p. 51.
[6] Roda 1996, p. 41.
[7] Guinard, *op. cit.*, p. 260.

Fig. 5: Sevilla siglo XVII, *Martirio de San Esteban* (NA-12, 250 x 150).

Fig. 8: Sevilla siglo XVII, *Adoración de los pastores* (NA-13, ca 150 x 150).

Desgraciadamente no se ha encontrado ninguna documentación referente al encargo de los cuadros en los que intervinieron Zurbarán y otros pintores. Este retablo plantea por tanto varios problemas de composición, de atribución y de fecha. Para Virginia Marqués constituye un conjunto heterogéneo[9], mientras que José Fernández piensa con mucha razón que "este ciclo de pinturas tiene un carácter devocional hacia la figura del santo bajo cuya advocación se encontraba el templo [San Esteban], pero presenta a primera vista unas líneas de lectura con distintas direcciones que muestran la presencia de un mentor iconográfico, cuya personalidad desconocemos, pero que a la hora de planificar el retablo tuvo en cuenta varias connotaciones"[10]. Por otro lado, como en el siglo XVIII ya estaba así constituido, nos parece poco probable que se haya cambiado la disposición de un retablo de esta importancia.

La discrepancia en los juicios de los autores del siglo XVIII es lo que más llama la atención, aunque todos coinciden en reconocer la cooperación de distintas manos en el retablo, pero también en considerar que el *San Pedro* (I-223) y el *San Pablo* (I-224) podían ser atribuidos con seguridad a Zurbarán. Curiosamente, Ponz destaca "*bueno en la Parroquia de S. Esteban es el quadro del martirio de este Santo, hecho por Francisco Zurbarán; y aunque los demas del retablo mayor, donde está dicho martirio, se tienen por del mismo autor, no me lo parecieron, ó los habrán retocado, á excepcion del S. Pedro, y S. Pablo, figuras excelentes*"[11]. Lo mismo afirmaba Arana de Valflora[12]. Ceán Bermúdez acierta considerando que estos últimos santos son del maestro y es el primero en atribuir las demás pinturas a los Polanco: "*S. Pedro y S. Pablo en el retablo mayor: los quadros restantes son de sus discípulos los Polancos*[13]", mientras que el Conde del Águila considera que son de Zurbarán cuatro lienzos: "*De Zurbaran: En el altar mayor, las pinturas de San Pedro, San Pablo, San Hermenegildo y San Fernando*"[14].

En su estado actual se advierte claramente que el retablo de San Esteban es un evidente ejemplo de colaboración entre varios pintores. Como habían escrito ya Ceán Bermúdez y Matute[15], la crítica moderna considera con razón que sólo las destacables representaciones de *San Pedro* y de *San Pablo* que ocupan los registros laterales del primer cuerpo pueden atribuirse sin la menor duda a Zurbarán. El *San Fernando* y el *San Hermenegildo* del segundo

[8] Gestoso [1889] 1984, I, pp. 255-256.
[9] Marqués Ferrer 1999, p. 96.
[10] Fernández López [1991] 2002, p. 106.
[11] Ponz [1786] 1972, IX, p. 79.
[12] Arana [1766] 1978, p. 41.
[13] Ceán [1800] 1965, VI, p. 48.
[14] Citado en Carriazo 1929, p. 179.
[15] Matute 1887, III, p. 76.

registro son grandes figuras indudablemente zurbaranescas pero que no tienen la calidad de los *Santos Pedro* y *Pablo*, magníficos originales, y deben por tanto atribuirse al obrador del maestro. Muy alejados del estilo de Zurbarán aparecen los tres cuadros de segunda fila que componen el *Calvario* del ático. En cuanto al cuadro principal, el *Martirio de San Esteban,* así como la *Adoración de los pastores*, del registro central superior, son obras ajenas a Zurbarán que fueron atribuidos frecuentemente a los Polanco. Sin embargo, son ambos lienzos "de discreta calidad, en la que es difícil advertir coincidencias artísticas con la serie del Santo Angel"[16]. Los cuadros pequeños del banco, la *Visión de los animales impuros de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo* se solían atribuir también a los Polanco, o al taller de Zurbarán, pero la primera está firmada con un monograma "ARS" (fig. 11) que se refiere posiblemente a Andrés Ruiz de Sarabia[17]. La información que poseemos sobre este pintor es muy pobre y, a veces, incierta. Según Palomino y Ceán se marchó en 1616 a Indias donde falleció poco después, pero en realidad aparece en algunos documentos fechados en Sevilla en 1624 y 1634[18].

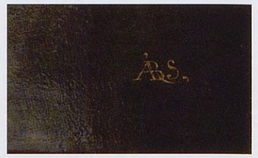


Fig. 11: Monograma "ARS", detalle de *Visión de los animales impuros de San Pedro*.

Respecto a la fecha de los dos originales de Zurbarán también hubo opiniones divergentes. Guinard y Caturla los sitúan temprano, hacia 1630-1635[19], mientras que Gudiol y Baticle piensan que deben haber sido realizados en la última década del artista en Sevilla[20], opinión compartida por Valdivieso, quien data el conjunto hacia 1655[21]. Llama precisamente la atención la evolución del estilo del maestro extremeño comparando la figura del *San Pedro* de este retablo con el *San Pedro* del Apostolado de Lisboa, firmado y fechado en 1633, o de su réplica del museo de Toledo (I-58 y I-59). En el *Apostolado* de Lisboa, realizado con participación del taller, los tipos físicos de los personajes son más plebeyos, sus gestos más rígidos, sus actitudes frecuentemente sacadas de modelos ajenos, y resultan más estereotipadas. Son cuadros muy tenebristas que están todavía bajo la influencia de Ribera. El *San Pedro* y el *San Pablo* del retablo de San Esteban, más esbeltos, presentan unos volúmenes bien equilibrados que se insertan con mucha naturalidad en las arquerías del retablo. Por el tratamiento de la luz y la mayor suavidad de la pincelada de excepcional calidad, ambos santos pueden fecharse en torno a 1650-1655, junto con el retablo de la catedral sevillana dedicado a San Pedro. Otra indicación para una datación tardía es el estilo de los otros dos santos realizados en el obrador de Zurbarán, seguramente en fechas contemporáneas, *San Fernando* y *San Hermenegildo.* Parecen excelentes muestras de aquellas figuras procesionales de hombres célebres, príncipes o guerreros y santos fundadores, parte importante de la producción zurbaranesca en el último periodo sevillano del pintor.

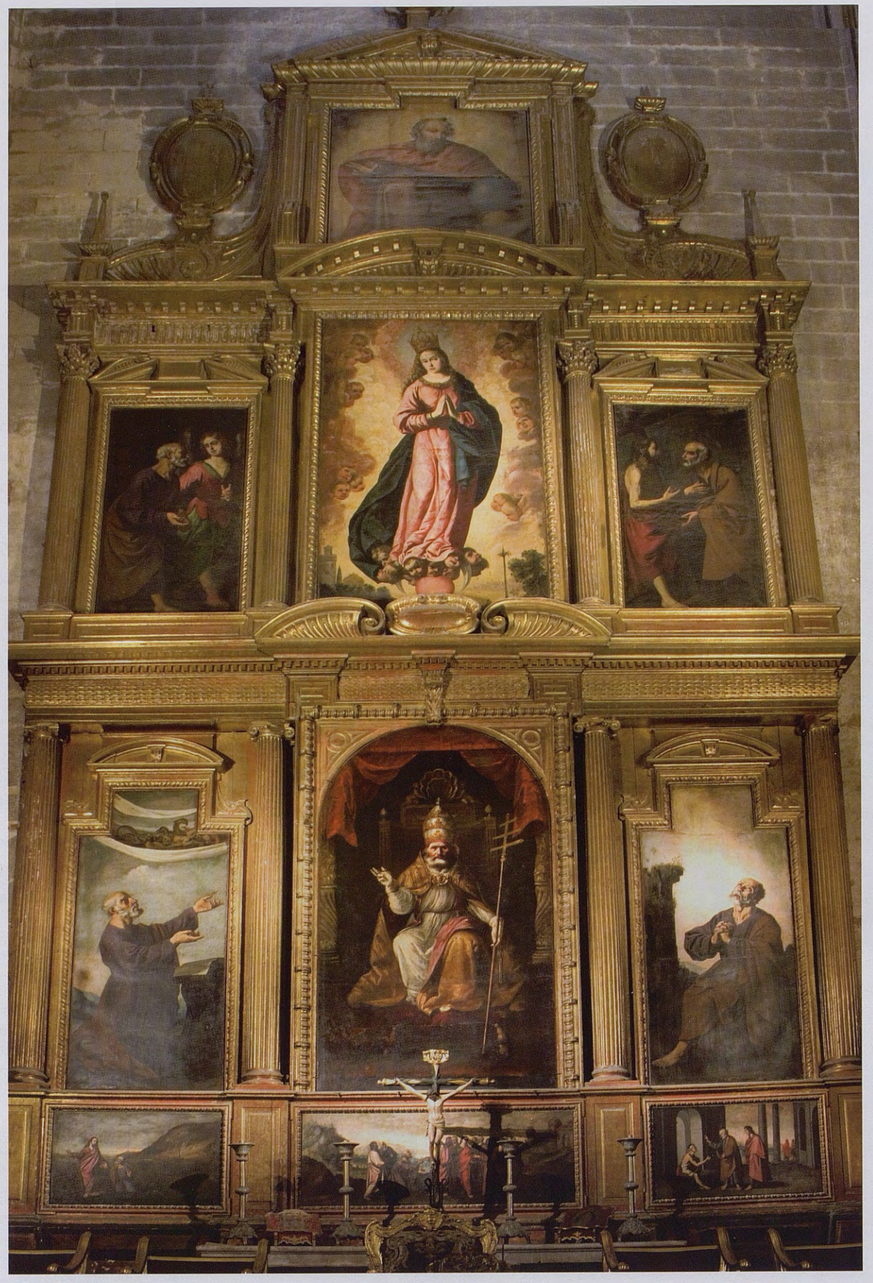
[16] Valdivieso 2003, p. 293.
[17] Agradecemos a Benito Navarrete habernos llamado la atención sobre este monograma.
[18] Véase Francisco de P. Cuéllar Contreras, "Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII", *Revista de Arte Sevillano*, 1982, nº 2, pp. 17-19.
[19] Guinard, *op. cit.*, p. 262 y Caturla 1959, p. 342.
[20] Gudiol 1976, p. 106 y Baticle 1988, p. 257.
[21] Valdivieso 1998, p. 212.

Fig. 10: Obrador y Zurbarán, *San Hermenegildo* (II-212, 180 x 105).

Fig. 9: Obrador y Zurbarán, *San Fernando* (II-207, 180 x 105).

Fig. 6: *San Pedro* (I-223, 180 x 110).

Fig. 7: *San Pablo* (I-224, 180 x 110).



Lám. I: Retablo de la Capilla de San Pedro.

CICLO XX

RETABLO DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE SEVILLA (ca 1650)

Fig. 1: Catedral de Santa María de Sevilla.

LA FUNDACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO

La Capilla de San Pedro de la Catedral de Santa María de la Sede de Sevilla (figs. 1-3) está situada en la cabecera del inmenso templo (el tercero de la Cristiandad por su monumentalidad y dimensiones), lindando a la izquierda con la Capilla Real del lado del Evangelio. Constituye un pequeño museo de Zurbarán: casi todos los lienzos del gran retablo son del maestro de Fuente de Cantos o de su obrador y en el muro lateral derecho, han sido colgados cuatro cuadros zurbaranescos alusivos a la vida de San Pedro Nolasco, procedentes del Convento Casa Grande de la Merced Calzada de Sevilla[1]. Estos lienzos fueron atribuidos antiguamente a Francisco Reina, discípulo de Zurbarán, pero Enrique Valdivieso los relacionó con Juan Luis Zambrano, debido a un fragmento de firma que figura en uno de ellos[2].

El gran templo gótico surgió por acuerdo capitular del 8 de julio de 1401, ante el estado ruinoso en que se encontraba la antigua mezquita almohade, que se venía utilizando como catedral desde los días de la Reconquista[3]. Tras su construcción, fue costumbre ceder los derechos de enterramiento familiar en la catedral hispalense, tanto a nobles como a eclesiásticos importantes de la ciudad. Según las ordenanzas catedralicias, sólo podían sepultarse en los panteones del templo los parientes que llevasen el apellido del fundador, aunque fueran de ramas colaterales ascendentes o descendentes, sin limitar el grado de parentesco. En el documento que formalizaba el acuerdo quedaba claro que la construcción del retablo, de la reja protectora de la capilla funeraria así como de enseres de toda índole, correría a cargo del patrono o de sus descendientes[4].

La reforma que se introdujo en el primer tercio del siglo XVI en la cabecera de la catedral hispalense originó la construcción de dos nuevas capillas situadas a cada lado de la nueva capilla de los Reyes, según se observa en el plano que se conserva en el Archivo Ducal de Medinaceli[5]. Muchos ilustres personajes sevillanos solicitaron entonces el honor de ser patronos de la nueva Capilla de San Pedro, ubicada en un lugar prestigioso, cerca de la Puerta de los Palos, junto a la Giralda. En un principio estuvo comprometida para la sepultura del célebre arzobispo de Sevilla, Fray Diego de Deza. Sin embargo, se decidió finalmente darle sepultura en el nuevo Colegio dominico de Santo Tomás, quedándose su sobrino-nieto

[1] Véase Ciclo III y catálogo Z-1–Z-4.
[2] Valdivieso 1982, p. 72.
[3] Morales Martínez/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, p. 28.
[4] González Moreno 1982, p. 213.
[5] Fernando Marías, "Sobre la cabecera de la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, 1975, nº 189, pp. 136-139.

Don Juan de Tavera, arzobispo de Toledo y presidente del Consejo Real de Carlos V, como patrón de la Capilla de San Pedro en 1525. Entre los compromisos que adquiría Don Juan de Tavera sobresalía la construcción de un retablo y una reja, acordes con el decoro del recinto y la dignidad de la catedral. A partir del año 1537 se iniciaron una serie de proyectos que no se llevaron a cabo. La persona que por fin tomó a su cargo las primeras obras, a finales del siglo XVI, fue la nueva patrona de la capilla, Doña Guiomar Pardo de Tavera de la Cerda, primera marquesa de Malagón, sobrina-nieta del cardenal de Tavera, representada en 1578 por su mayordomo Bartolomé del Águila[6]. Finalmente los proyectos de reja y retablo de 1578 tampoco se realizaron.

Fig. 2: Anónimo, *Vista de Sevilla*, grabado.

Muchos años más tarde, el 5 de mayo de 1620, en nombre de la misma Doña Guiomar, marquesa de Malagón, Pedro Álvarez, entonces mayordomo de dicha marquesa, concertaba con Diego López Bueno, arquitecto entallador y maestro mayor de las fábricas de la Ciudad de Sevilla y de su Arzobispado, la arquitectura del retablo, así como la pintura de sus siete tableros cuyos temas aparecen descritos en el contrato: "*un Retablo con siete lienzos de pintura tres en la calle de en medio y dos en cada colateral los dos de la calle de en medio an de ser en el primer cuerpo S. Pedro en el segundo la ancarnasion y en el tercero dios padre en los colaterales del primer cuerpo san juan evangelista a la parte del evangelio y san antonio de Padua al de la epistola en el segundo cuerpo las vírgenes santa Justa y Rufina*"[7]. Este retablo debía ser entregado al año siguiente por la suma de dos mil doscientos cincuenta ducados (24.905 reales).

Tres meses más tarde, el 11 de agosto de 1620, Diego López Bueno contrata a Baltasar Quintero y a Vicente Perea, "pintores de imaginería", para dorar el retablo en un plazo de seis meses, por 700 ducados[8]. Doña Guiomar murió pocos meses después de estos compromisos, en diciembre de 1620. A pesar de sus tres matrimonios, falleció sin descendencia directa. Al quedar vacante el marquesado de Malagón y tras la resolución de diversos pleitos sobre su tenuta, su heredero en su "Casa y Estados" fue un pariente lejano, biznieto de una hermana del cardenal Juan de Tavera, Don Diego de Ulloa Sarmiento, conde de Villalalonso, que se convirtió en el II marqués de Malagón.

Mientras tanto, Diego López Bueno había construido la parte arquitectónica del retablo de la Capilla de San Pedro, pero ninguno de los lienzos encargados en 1620 estaba pintado, ni siquiera el santo titular de la capilla, como veremos más adelante. En los autos capitulares de la catedral se sucedieron los pleitos entre el nuevo marqués de Malagón y Don Duarte de Portugal, marqués de Frechilla, tercer esposo y viudo de Doña Guiomar. Al parecer, ninguno de los herederos de Doña Guiomar Pardo de Tavera de la Cerda se preocupó del arreglo de la Capilla de San Pedro. No obstante, en agosto de 1625 Diego López Bueno había acabado el dispositivo arquitectónico del retablo, pero estaba sin pagar del todo[9]. Juan Martínez Montañés, maestro escultor y arquitecto, y Antonio Pérez, pintor de imaginería,

[6] González Moreno, *op. cit.*, pp. 214-215 y documentos II y III.
[7] Caturla/Delenda 1994, documento 30 (López Martínez 1932, p. 21).
[8] López Martínez 1932, p. 71.
[9] Caturla/Delenda 1994, documento 45 (López Martínez 1928$_1$, pp. 30-31).

fueron nombrados para verlo y tasarlo como peritos. Hallaron todo conforme a la traza convenida, y apreciaron que el retablo, tanto la madera, talla y ensamblaje, como el dorado, valía treinta mil doscientos cincuenta reales, es decir más de los dos mil doscientos cincuenta ducados en que se había acordado. Menciona el documento especialmente "*las tablas de borne para los lienzos de pintura*", pero de éstos nada se dice, a pesar de ser pintor uno de los tasadores. Poco después de la tasación, el Cabildo exhortaba al marqués de Malagón a que se asentara el retablo acabado, ofreciéndole una solución mientras se pintaría el programa iconográfico que debía albergar[10]: "*cubriendo con tablas los huecos donde ha de haber pintura y el secretario escriba al marques de Malagón y a Don Duarte de Portugal pidiéndoles acaben de perfeccionarlo conforme a su obligación y al intento con que se empezo*"[11]. Sabemos que el 2 de abril 1626 el padre dominico Fray Matheo de la Plaza, albacea "*del contador pedro Albares mayordomo que fue de la señora doña guiomar pardo tavera de la Serda marquesa de malagon difunta*" pagó los últimos 5.000 reales debidos al arquitecto Diego López Bueno[12].

Aunque la construcción del retablo, de la reja protectora de la capilla funeraria y su decoración corrieran a cargo del patrono o de sus descendientes, el 22 de diciembre del mismo año de 1626, el nuevo marqués de Malagón pretendió que fuera el viudo de Doña Guiomar, Don Duarte de Portugal, quien se encargara del coste del adorno de dicha Capilla de San Pedro, entonces sin terminar: "*Mas deve el Sr Don Duarte cuatro mill ducados del Sitquado en la Cuidad de Sevilla por haver dado la Señora Marquesa poder ante Luis Zapico a P^o Alvarez mayordomo de aquel partido para q asiestos 4 V Ducados como otra partida quel tenia de la SS^a Dª Marquesa de un empleo q hizo en las Yndias gastase en los reparos rexa y Retablo Y esta acavado y no pagado y se deve pagarde los 4 V Ducados todo lo necessario asta acavarse la Capilla porque estos 4 V ducados por estar librados por la dha Sra Marquesa para este Effeto no he visto darselos por el Cobdicilio./El Marques de Malagon, Conde de Villalonso*"[13]. Don Duarte de Portugal murió en Madrid el 28 de mayo de 1627 sin pagar nada más y el marqués de Malagón se quedó como único heredero de la capilla y responsable de su decoración. Una nueva amonestación del cabildo capitular a dicho marqués, patrono de la capilla, consta en su "libro de autos" el 13 de julio de 1629: "*Este dia mandaron q se escriva una Carta al Marqs de Malagon encareciendole la neces^d que ay de q su Sra mde que se ponga el adorno de la Cap^a de S p^o que tan sin el esta y oy peor q antes por q empezado el retablo desdize mucho q no se acave y por estar en el Sitio tan principal q tiene es razon q se cuide desto como hay oblig^{on} y a el Sr D Andres de heredia se le escriva para q de esta carta y trate dello con veras y en el entretanto los SSres Oisp^{os} bean por q camino se pueda obligar al marq^s a q lo haga si fuera necess^o usar del*". En el margen: "*Cartas sobre el adorno de la Capa de S pedro*"[14]. Bien se advierte en la anotación transcrita aquí la porfía del cabildo por conseguir del patrono la finalización del adorno

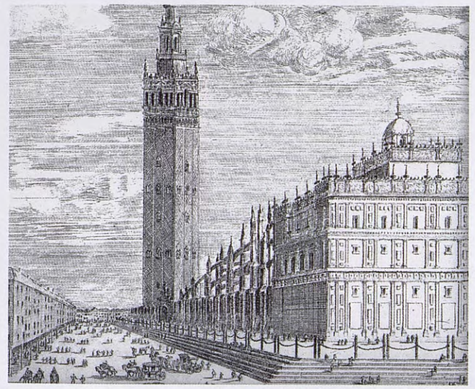


Fig. 3: Louis Meunier, *La Catedral de Sevilla*, detalle, ca. 1665-68, grabado.

[10] Véase Palomero 1983, pp. 440-442.
[11] Caturla/Delenda 1994, documento 46 (Hernández Díaz 1927, p. 46).
[12] Caturla/Delenda 1994, documento 49.
[13] Caturla/Delenda 1994, documento 52.
[14] Caturla/Delenda 1994, documento 56.

de la capilla, es decir ante todo de las pinturas del retablo, ¡"*que tan sin el está*", estando la Capilla de San Pedro en un "*sitio tan principal*"! No parece ser que el II marqués de Malagón adelantase a pesar de esto las obras de su capilla.

Pasan casi veinte años sin que los autos capitulares vuelvan a mencionar la Capilla de San Pedro y podemos suponer que el retablo de Diego López Bueno todavía no estaba adornado con sus actuales pinturas el 5 de octubre de 1646, cuando se anota en el libro de autos: "*Este dia el Sr D Matheo Coello dijo a el caud*º *como un deboto ofrece un cuadro Para la Capilla del Sr San Pedro y mando el caud*º *que se traiga a el caud*º*y que la parte lo de ael caud*º *para que disponga de el como fuere servido*". En el margen: "*de un cuadro*"[15]. Se trata probablemente del mismo lienzo que todavía ocupa el lugar preferencial del retablo. Las últimas referencias a la Capilla de San Pedro en los autos capitulares de la catedral hispalense, fechados el 13 de mayo de 1648, relatan por fin la finalización del retablo:"*Este dia mando el Caud*º*que los Sres oficiales de fabrica den al Conde de Castellar las tablas de Pintura del nasimmt*º *de Christo n Sr que estaban en la Capilla del Sr San P*º *de donde es patron el Conde por marques de Malagon porque ba adornale la Capilla de pinturas y a prometido ponerle rexa y a pedido esta pintura Por su debocion y porque es amigo del Caud*º"/En el margen: "*Pintura al Conde de Castellar*"[16]. Al morir Don Diego de Ulloa Sarmiento sin hijos (†1647), le sucedió su sobrino Don Fernando Arias de Saavedra y Ulloa (1611-1651), VII conde de Castellar, convertido entonces en III marqués de Malagón y nuevo patrón de la famosa capilla.

LAS PINTURAS DEL RETABLO

No se ha localizado el contrato de las pinturas de Zurbarán para el retablo de San Pedro (lám. I) cuya autoría no se discute pero cuya fecha ha sido muy controvertida. Los cuadros no se mencionan en las descripciones muy detalladas del *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana* de Espinosa de los Monteros [Sevilla, 1635], mientras que se describen unas "*Historias del Glorioso Apóstol, del Pincèl de Francisco de Zurbarán, Pintor aplaudido en Sevilla y despues acreditado en la Corte*" en las "*Fiestas de la Sta Iglesia... de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rey San Fernando III de Castilla y León*", publicadas en 1671 en Sevilla por Fernando de la Torre Farfán[17]. Palomino alude al conjunto de manera escueta: "*en la Santa Iglesia* [Zurbarán] *hizo también las pinturas de la capilla de San Pedro*"[18] y Ponz precisa: "*Junto á la capilla de los Reyes á mano derecha está la de S. Pedro, y casi todas las pinturas que hay en él son de Francisco Zurbarán*"[19].

Ceán Bermúdez, basándose en la documentación del encargo hecho a Diego López Bueno, fechó los lienzos del retablo en 1625[20]. Esta fecha fue admitida sin discusión por la crítica[21] hasta 1937, cuando Tormo desmintió esta cronología al considerarla "violenta", por ser entonces su primer encargo en Sevilla[22]. Posteriormente Soria declaró que por razones estilísticas, especialmente por la fuerte influencia de Ribera, el retablo no podía ser anterior a 1636[23]. En espera de la escritura contractual, la datación de las pinturas del retablo de la Capilla de San

[15] Caturla/Delenda 1994, documento 140.
[16] Caturla/Delenda 1994, documento 152.
[17] Torre Farfán [1671], p. 155.
[18] Palomino [1724] 1988, III, p. 275.
[19] Ponz [1786] 1972, IX, p. 36.
[20] Ceán 1800, VI, p. 45.
[21] Guinard 1946, I, pp. 255-257.
[22] Véase Tormo [1937] 1941.
[23] Soria 1944, pp. 156-157, 159-160, figs. 2-4 y Soria 1951.

Fig. 7: Pintor anónimo siglo XVI-XVII, *San Pedro como soberano pontífice* (R-NI-67, 270 x 124).

Pedro ha sido aceptada por los historiadores entre 1630 y 1635[24]. Actualmente, por desgracia el contrato firmado entre Zurbarán y el patrón de dicha capilla no ha aparecido, pero sí sabemos con seguridad que, a mediados del año 1648, los lienzos del retablo todavía no se habían realizado: en esta misma fecha el III marqués de Malagón iba por fin a "*adornar el retablo de pinturas*", razón por la cual el Cabildo de la catedral le autorizó a recoger las "*tablas de pintura del nacimiento de Cristo*" que estaban allí en espera de las pinturas definitivas[25].

El programa iconográfico presenta actualmente un conjunto coherente de episodios referidos a la vida del santo titular de la capilla pero, salvo los dos primeros, no coinciden con los temas del contrato de 1620: *San Pedro, Dios Padre, La Encarnación, San Juan Evangelista, San Antonio de Padua, Santa Justa y Santa Rufina*. Estos cambios podrían explicarse también por el gusto del nuevo comitente. El retablo trazado en 1620-1625 es de una factura clasicista, apegada a la tradición, con un banco, dos cuerpos de tres calles y un ático. Las pinturas que ornan el retablo son obras de calidades muy distintas. Para su realización, Zurbarán contó con ayuda de auxiliares de su obrador, siendo de su propia mano solamente tres lienzos. En el banco del retablo están colocados tres pequeños lienzos apaisados que pertenecen evidentemente al obrador de Zurbarán. Representan temas históricos sacados de los Evangelios: *Cristo y San Pedro caminando sobre las aguas* (fig. 4), *Cristo entregando las llaves a San Pedro* (fig. 5) y *San Pedro curando a un paralítico* (fig. 6). Para componer los dos últimos lienzos el artista se ha inspirado en la serie de los *Hechos de los Apóstoles* editada por Philippe Galle sobre composición de Heemskerck en 1575[26]. El primer cuerpo está presidido por un gran lienzo rematado en medio punto de *San Pedro Papa* (fig. 7) que aparece bendiciendo en disposición frontal, vestido como sumo pontífice, sentado en el trono pontifical con solemne hieratismo. Es una obra anónima del siglo XVII que quizás pudiera ser el mismo "*cuadro para la Capilla del Sr S Pedro*" que en 1646 había ofrecido un devoto. En la calle lateral izquierda figura la *Visión de los animales impuros* (fig. 8). Aunque esta curiosa escena esté escasamente representada en la pintura, se basa concretamente en la narración canónica de los Hechos de los Apóstoles [Hch 10, 10-16]. Como de costumbre, Zurbarán se esforzó por representar la escena lo más fielmente posible. Pinta a San Pedro rezando de rodillas con las manos extendidas en posición de orante, pero también refleja su asombro. Vemos bajar como un gran mantel que contiene toda clase de animales monstruosos, que se retuercen caprichosamente entre las curvas del paño. A la derecha del santo aparece un libro abierto apoyado sobre una mesa rocosa y un paisaje montañoso. El cielo claro y dorado es el de mediodía, como cuentan los Hechos. La figura del santo aparece iluminada a contraluz desde lo alto. Su rostro de perfil, muy parecido a otras representaciones tardías del apóstol, refleja perfectamente el increíble asombro de San Pedro ante tan extraña visión. Con un vigor plástico casi escultórico, su silueta se recorta rotundamente sobre el fondo claro.

El arrepentimiento de San Pedro por haber negado a Cristo es el tema de las *Lágrimas de San Pedro* (fig. 9), situado en el lado derecho del primer cuerpo del retablo. En un retablo dedicado al príncipe de los

[24] Guinard 1949, III, pp. 35-36.
[25] Véase Caturla/Delenda 1994, pp. 200-207.
[26] Soria 1953, p. 155, fig. 60 y Navarrete 1998, pp. 232-234, figs. 465-468.

apóstoles, no podía faltar esta iconografía tan repetida en el arte postridentino. De este modo, el primero de los papas daba el perfecto ejemplo de su arrepentimiento, habiendo sido perdonado en vida por el propio Jesucristo, lo cual justificaba el sacramento de la Penitencia atacado por los protestantes. Este mismo modelo de hombre maduro con el cuello muy ancho sirvió también para el lienzo anterior. Aunque aquí se presente llorando amargamente y con la boca entreabierta, en la que faltan algunos dientes, no cae en la vulgaridad y expresa con mucha naturalidad el intenso remordimiento de San Pedro por haber negado a Cristo. Como la del cuadro compañero, la pincelada es muy suelta y la factura libre.

El centro del segundo cuerpo lo ocupa una monumental figura de la *Inmaculada Concepción* (fig. 10) de clara y radiante luminosidad. La iconografía de este enorme lienzo es muy curiosa. La Virgen no sólo permanece sobre la luna creciente con la habitual peana de *putti*, sino también en un enorme corazón, cuya punta se apoya en la parte central del paisaje que aparece a sus pies. Stratton explica esta peculiar iconografía por una "devoción personal" del comitente[27]. Así, la pintura no se limitaba a representar a la *Purísima,* sino que adquiría valor de testimonio de una devoción especial e individual hacia ella. No sorprende entonces que precisamente encima de la representación de *San Pedro Papa* esta llamativa *Inmaculada* ocupe un lugar tan destacado. Otra rareza iconográfica en esta obra de Zurbarán es la presencia de la bella corona imperial, como recomendaba Pacheco, aquí inclinada sobre la cabeza de la Virgen, como en el cuadro de la *Virgen de los cartujos* de la sacristía de las Cuevas, hoy conservado en el museo de Sevilla (I-243). El devoto ambiente de fervor hacia la Inmaculada en Sevilla explica la elección de este tema, que también convenía perfectamente al pincel de Zurbarán. La estilizada y alargada figura de María vestida de rosa se inserta en una producción no muy temprana que recuerda a las *Inmaculadas* posteriores a 1645 y anuncia las de 1658. Las variaciones de Zurbarán de este tema tan sevillano nos muestran a un pintor preocupado por no repetirse literalmente dentro de un género cuya iconografía se fue asentando poco a poco a la largo de su carrera. La silueta de la Virgen se curva levemente y tiene sus manos unidas ligeramente a la izquierda, mientras que el vuelo de la ampulosa capa aumenta el movimiento general. El entorno de cielo dorado subraya el vigor plástico de la luminosa aparición celestial, que forma un fuerte contraste con los lienzos laterales de la historia de San Pedro, en tonos más tenebristas. Dichos lienzos, *San Pedro liberado por el ángel* (fig. 11), a la izquierda, y *Quo Vadis?* (fig. 12), a la derecha, son bastante mediocres y no pueden pertenecer a la mano de Zurbarán, por lo que fueron realizados por auxiliares de su obrador bajo el control del maestro. Su estilo se parece al del *San Jerónimo* (II-216) y al del *San Juan Bautista* (II-220) del retablo de Zafra (Ciclo XVIII), pinturas quizás confiadas al mismo asistente.

Sabemos por Ceán que la pintura del *Padre Eterno* actualmente en el ático fue reemplazada en una fecha anterior a 1800 y por lo tanto no pertenece a Zurbarán: "*Habia en el ático un excelente Padre eterno, que han quitado, y se puso en su lugar otro muy inferior*"[28]. Como se conservan hoy en día tan escasos conjuntos del maestro extremeño *in situ*, el retablo de la Capilla de San Pedro de la catedral sevillana sigue despertando un enorme interés. Visto detrás de la magnífica reja, obra de Fray José de Cordero de Torres terminada en 1780, muestra un indudable juego armonioso de luces y entonaciones. Como había señalado Guinard, a los dos cuadros de fondo oscuro, *San Pedro liberado por el ángel* y *Quo Vadis?*, situados a cada lado de la luminosa *Inmaculada Concepción*, corresponden dos de fondo claro, la *Visión de los animales impuros* y las *Lágrimas de San Pedro,* a cada lado del *San Pedro Papa* de fondo sombrío.

[27] Stratton 1988, p. 76.
[28] Ceán 1800 [1965], VI, p. 48.

Fig. 10: *Inmaculada Concepción* (I-226, 323 x 190).

Fig. 8: *Visión de los animales impuros* (I-227, 270 x 124).

Fig. 9: *Lágrimas de San Pedro* (I-228, 270 x 124).

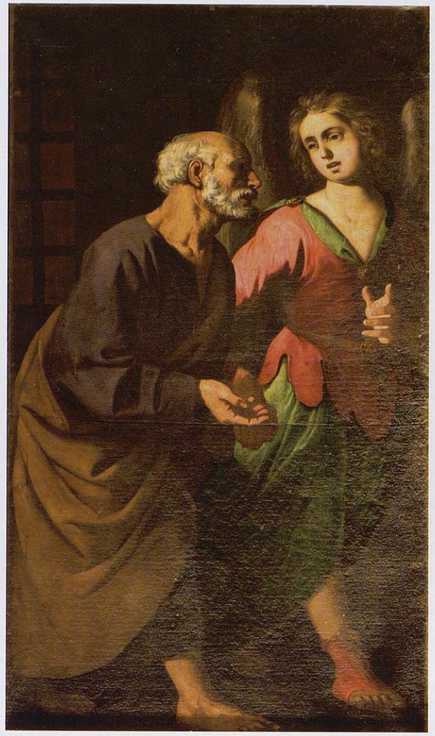


Fig. 11: Obrador de Zurbarán, *San Pedro liberado por el ángel* (II-236, 235 x 124).

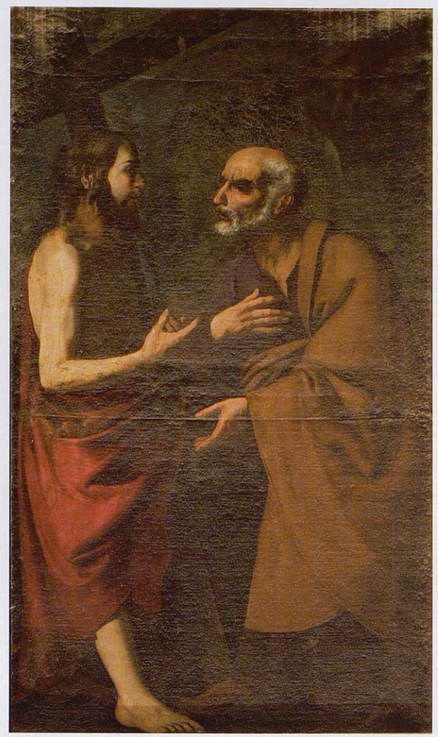


Fig. 12: Obrador de Zurbarán, *Quo vadis?* (II-237, 235 x 124).

Fig. 4: Obrador de Zurbarán, *Cristo y San Pedro caminando sobre las aguas* (II-238, 76 x 130).

Fig. 5: Obrador de Zurbarán, *Cristo entregando las llaves a San Pedro* (II-239, 76 x 130).

Fig. 6: Obrador de Zurbarán, *Curación del paralítico* (II-240, 76 x 130).

Lám. I: Reconstrucción de la Sacristía, acuarela hecho con motivo de la exposición *La restauración de los Zurbaranes de la Cartuja,* Sevilla, 1997.

CICLO XXI

SACRISTÍA DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CARTUJA DE LAS CUEVAS, SEVILLA (ca 1655)

Fig. 1: Juan Méndez, el arzobispo Gonzalo de Mena ofrenda la Cartuja de Cuevas a la Virgen, grabado, ca 1628-1630.

LA CARTUJA DE SANTA MARÍA DE LAS CUEVAS

En el medioevo europeo se creó un nuevo tipo de monasterio, la Cartuja, para los monjes de la Orden fundada en el año 1004 por San Bruno (véase Ciclo XIII). Esta novedosa Orden religiosa, que conjugaba la soledad de los eremitas con la vida común de los cenobitas en un mismo monasterio de una manera muy original, construyó su primera casa cerca de Grenoble, en los montes *de la Grande Charteuse*. Sus componentes fueron, además de San Bruno, cuatro clérigos (Laudino, Esteban de Bourg, Esteban de Die y el capellán Hugon), así como dos hermanos legos (Andres y Guavino). El desarrollo de los cartujos fue escaso en los siglos XII y XIII, pero tuvo un gran florecimiento en los siglos XIV y XV. En España, la Orden de San Bruno fue introducida por el rey de Aragón don Alfonso II, fundándose su primera casa, llamada "Scala Dei", en Tarragona en el año 1194. Santa María de las Cuevas, con su dependencia de la Cazalla, fue la octava fundación cartujana en España, pero la primera de las tres cartujas andaluzas, anterior a las de Jerez y Granada.

La Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, más conocida como Monasterio de La Cartuja, fue fundada a principios del siglo XV (fig. 1). Está situada a orillas del Río Guadalquivir a su paso por la ciudad. Antes de ser terreno monástico, los almohades en el siglo XII le habían dado uso a este lugar, situando hornos alfareros de cocción junto al río, beneficiándose así del agua y de la abundancia de arcillas que extraían labrando cuevas. Una leyenda de hacia 1248-1249 contaba que se halló una imagen de la Virgen María en una cueva (que se suponía escondida durante la época musulmana), a partir de la cual se construyó la Ermita de Santa María de las Cuevas, que desde 1394 estuvo bajo los cuidados de la Orden Tercera de San Francisco. El arzobispo de Sevilla, Don Gonzalo de Mena y Roelas (fig. 2), que deseaba fundar un monasterio cartujo en la urbe, obtuvo en el año 1399 licencia del prior de la *Grande Chartreuse*, Guillaume Reynald, para la fundación de una cartuja en suelo sevillano. La fundación, con arreglo al principio cartujano de soledad, debía hacerse en un lugar apartado pero cercano a Sevilla. El arzobispo, ayudado por el piadoso noble Ruy González de Medina, veinticuatro de Sevilla, halló en la Ermita de Santa María de las Cuevas el lugar conveniente para establecer a los hijos de San Bruno[1]. Gonzalo de Mena, el 16 de enero de 1400 trasladó a los francisca-

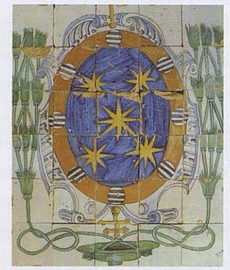


Fig. 2: Escudo del arzobispo Gonzalo de Mena en azulejos, recinto de la Cartuja de Cuevas.

[1] Para la fundación e historia de la Cartuja de Sevilla, véase Antequera 1992.

nos a la Iglesia Parroquial de San Juan de Aznalfarache para poder fundar el monasterio cartujo que tanto deseaba, añadiendo a la pequeña ermita extensas propiedades. Trazado el emplazamiento y una vez llegados cuatro monjes y un lego procedentes del monasterio cartujo de El Paular, se procedió a su cercado, labrándose algunas celdas y la Capilla de la Magdalena. Desgraciadamente, la muerte del arzobispo en 1401 dejó el recinto en una difícil situación económica pues los fondos donados por él (30.000 doblas de oro) fueron utilizados por el regente Don Fernando de Antequera para sufragar sus campañas militares. Pocos años más tarde, otro rico miembro de la aristocracia local, don Per Afán de Ribera, antepasado de los duques de Alcalá, subvencionó la construcción de la primera iglesia, construida entre 1410 y 1419, y se hizo cargo del mantenimiento del monasterio a cambio del *Jus Patronatus* y del derecho a su enterramiento y el de sus descendientes. En el año 1452, el papa Nicolás V, mediante la bula correspondiente, aprobó la revocación del contrato establecido por el Capítulo General de la Orden Cartuja, declarando como único y legítimo fundador de la Cartuja de las Cuevas al arzobispo Don Gonzalo de Mena y Roelas. A finales del siglo XV Cristóbal Colón fue huésped asiduo del monasterio a causa de su amistad con Fray Gaspar Gomicio, un cartujo sabio, astrólogo y especialista en navegación. En 1507 el Padre Prior mandó levantar la Capilla de Santa Ana, que albergaría la tumba del Almirante. La cartuja sevillana gozó de este modo de la protección de dos poderosas familias, la de los descendientes de Colón y la de los duques de Alcalá, que constantemente la enriquecieron.

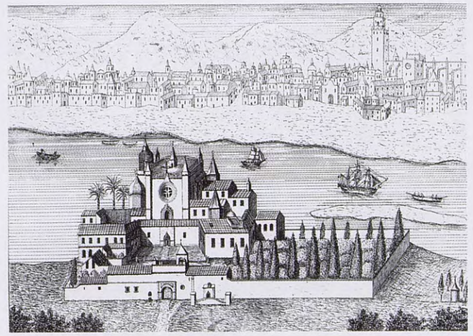


Fig. 3: Vista de frente de la Cartuja de Covis (Cuevas), grabado.

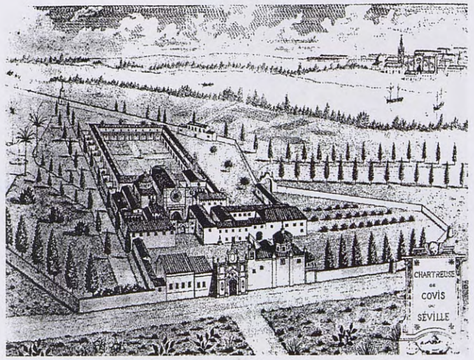


Fig. 4: Vista general de la Cartuja de Covis (Cuevas), grabado.

Tras ser erigida la cartuja en priorato en 1411, siendo su primer prior Juan Fernández, que había sido anteriormente prior de El Paular, la iglesia principal fue inaugurada en 1420. A su alrededor se levantaron las restantes dependencias, siguiendo el peculiar esquema conventual de las cartujas (fig. 3). La distribución del monasterio constaba de la celda del prior, la iglesia y las estancias de uso común (celdas, refectorio y sala capitular), además de huertos y jardines (fig. 4). Desde el principio el recinto sufrió varias reconstrucciones, en parte debido a la proximidad del río, pues sus regulares crecidas inundaron y dañaron el monasterio en muchas ocasiones. A pesar de esto la Cartuja de Sevilla se fue convirtiendo poco a poco en uno de los monasterios más ricos de la ciudad. Durante sus más de cuatro siglos de existencia, la cartuja hispalense conoció momentos de gran esplendor, sobre todo en el siglo XVII. Un hermoso y célebre conjunto de tres cuadros apaisados fue entonces encargado a Zurbarán para decorar la sacristía de la iglesia de la Cartuja sevillana de las Cuevas, donde aún se conservan los ricos marcos de estuco de Pedro Roldán que los encuadraban. Dichas obras, actualmente conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, formaban parte de un programa iconográfico que aludía a las virtudes del silencio (I-241) y de la mortificación (I-242) que la orden cartujana ejercía bajo la protección de María (I-243). De este esplendor pasado, se pueden admirar numerosos vestigios de distintas tendencias artísticas, como los restos mudéjares existentes en el claustrillo, los góticos de la iglesia y la sala capitular, los

renacentistas en la zona de la celda del prior y algunas obras de escultura y restos barrocos por todo el recinto, sin menospreciar la colección de cerámicas que produjo en su época de "fábrica de lozas"(1841-1982), tras la desamortización.

La iglesia, construida a principios del siglo XV, fue ampliada en 1523 por el prior Diego de Luján, quedando reducido el atrio a sus actuales proporciones. El templo tiene una fachada de esquema abocinado gótico de arquivoltas con decoración mudéjar y plateresca, rematada con pretil de bellos azulejos. Su interior consta de una sola nave cubierta con bóvedas de crucería, enlazadas mediante un espinazo central, destacando la zona del presbiterio con bóveda de abanico. La decoración interior que se conserva proviene de una reforma llevada a cabo en 1614. Desde la nave de la Epístola se accede al Claustrillo, que permite el acceso al Refectorio, con magnífico techo mudéjar de lacería y piñas y púlpito gótico desde donde los monjes continuaban sus enseñanzas durante las comidas. Opuesta al claustro, se encuentra la Capilla de la Magdalena, primer templo del monasterio que aún conserva restos de frescos y azulejos de época renacentista. A continuación está la sala capitular, con su bóveda de decoraciones góticas y los bellos sepulcros de la principal familia benefactora, los Ribera. A mediados del siglo XVIII y tras los efectos del terremoto de Lisboa de 1755 se realizaron importantes reformas a cargo del Maestro Mayor de la Cartuja, Ambrosio de Figueroa, entre ellas la construcción del muro defensivo circundante del recinto, la gran Portada de ingreso y la Capilla Pública (o De Afuera) que conserva parte de la sillería del Coro de los Padres. La portada que da al río es obra de Diego Antonio Díaz y presenta en el remate pináculos vidriados y decorados con azulejos que datan del siglo XVII, junto con otros más recientes, añadidos en la efímera restauración del año 1759.

Desde comienzos del siglo XV, cuando se estableció la Orden de San Bruno en la Cartuja de Nuestra Señora de las Cuevas, hasta principios del siglo XIX, fue un importante monasterio donde se practicaban la oración, el ayuno y el silencio –reflejados como hemos dicho en los cuadros pintados por Zurbarán para la sacristía– y, aunque austero, tenía una valiosa decoración donada por sus benefactores desde los principios de su existencia, que acabó con la invasión de las tropas francesas. En 1810, el recinto, por hallarse fuera de la ciudad, fue terriblemente saqueado, y desapareció la mayor parte de su decoración, siendo utilizado por el ejército extranjero como cuartel general y la iglesia convertida en cuadra. Los cartujos expulsados durante la invasión huyeron a Portugal para regresar en 1812, una vez pasados los hechos revolucionarios. Entre 1835 y 1836, con las leyes de Desamortización de Mendizábal, se produjo la expulsión de los monjes de forma permanente, acabando así con más de cuatro siglos de vida en comunidad.

Fig. 5: Jorge Wassermann, *Manufactura de cerámica en la Cartuja*, litografía, ca 1860.

Abandonado y en muy malas condiciones, el monasterio fue adquirido en 1839 por el comerciante inglés afincado en España Charles Pickman, quien en 1841 fundó en la Cartuja de las Cuevas la que sería una de las fábricas de loza y cerámica de mayor prestigio en el mundo, "La Cartuja de Sevilla". Se construyeron varias chimeneas y diez hornos, cinco de los cuales existen todavía (fig. 5). En 1871 se le concedió al fundador el título de marqués. La fábrica, que pertenecía a la misma familia, continuó funcionando hasta 1982. En 1986 el gobierno autónomo de Andalucía se propuso rehabilitar el conjunto y recuperarlo para uso

y disfrute del público, mostrando el esplendor que tuvo su pasado monástico y fabril. Para ello se creó en 1989 el *Conjunto Monumental de la Cartuja de Sevilla*, cuya misión era proteger el monumento, convirtiéndolo en centro de investigación y difusión cultural, al tiempo que lo acondicionaba con instalaciones expositivas que formaron parte de la famosa Exposición Universal de 1992.

LAS PINTURAS DE ZURBARÁN

Durante más de un siglo, los cartujos de Santa María de las Cuevas de Sevilla se habían contentado con una modesta sacristía para la iglesia conventual, pero en 1537 el prior Fray Diego Rodríguez decidió edificar una nueva, más grande y de hermosa arquitectura. Actualmente se puede ver todavía esta nueva dependencia. Es de planta casi cuadrada (7, 38 x 6, 52 m.), alta y bien iluminada por un ojo de buey y está cubierta con una cúpula octogonal, terminada en el exterior con azulejos blancos y azules. La decoración interior fue realizada en 1655 por Pedro Roldán, con yeserías barrocas, cuyas tres grandes molduras enmarcaron los lienzos de Zurbarán con historias cartujas, que actualmente se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Cuando se estaba preparando la exposición internacional *Zurbarán* de 1987-1988[2], el arquitecto encargado de la renovación de la Cartuja de las Cuevas, José María Benjumea Pino, permitió a Jeannine Baticle visitar la sacristía, entonces en obras. Descubrieron los recuadros de yesería que se creían perdidos y los midieron. En tres de las paredes, a casi cuatro metros de altura desde el suelo, las molduras de escayola con un dibujo muy elaborado coincidían, con un margen de 3 o 4 cm, con las de los tres cuadros de Zurbarán (lám. I): el marco central, con el anagrama mariano, es el que pertenece a *La Virgen de los cartujos* (fig. 6); a su derecha estaba *San Hugo en el refectorio* (fig. 7) y frente a éste el *San Bruno y el Papa Urbano II* (fig. 8)[3].

La década de los cincuenta es sin duda el periodo más problemático en la obra de Zurbarán. De todos los ciclos pintados por el pintor a lo largo de su carrera, no cabe duda de que la más famosa serie hoy día es la de la sacristía de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, aunque ha sido también la más discutida en cuanto a su datación. Su fecha de ejecución ha suscitado numerosas discrepancias que aún no han podido resolverse con absoluta certidumbre, aunque datos documentales bastante fiables informan de que fueron encargadas en 1655. Jeannine Baticle defendió detalladamente dicha fecha en el catálogo de las exposiciones *Zurbarán* de 1987-1988[4], exponiendo diferentes razones que en nuestra opinión, así como en la de los profesores Pérez Sánchez[5] y Valdivieso[6], máximos expertos en la obra de Zurbarán, parecen convincentes. Por evidentes cuestiones estilísticas, nos parece imposible admitir la fecha muy precoz de hacia 1625-1626 propuesta por Caturla en 1955[7], en principio rehusada pero por fin aceptada por Guinard en 1975[8]. Soria y varios autores más dataron estos cuadros hacia 1630-1635, fechas que tampoco corresponden al estilo de estos tres grandes lienzos apaisados del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Gudiol, sin dar al conjunto una fecha concreta, lo situó después del retablo de Zafra, es decir, posterior a 1644[9]. Sin embargo, en su crítica de la exposición

[2] Nueva York-París 1987-88 y Madrid 1988.
[3] Baticle1988; ed. española, pp. 298-299.
[4] Baticle 1988; *op. cit.*, pp. 299-304.
[5] Pérez Sánchez 1995, pp. 96-101 y Pérez Sánchez 2000-01, pp. 73-74.
[6] Valdivieso 1987, pp. 18-19 y Valdivieso 1998, p. 216.
[7] Caturla 1955 y 1968.
[8] Guinard 1975, pp. 585-591.
[9] Gudiol 1976, p 103.

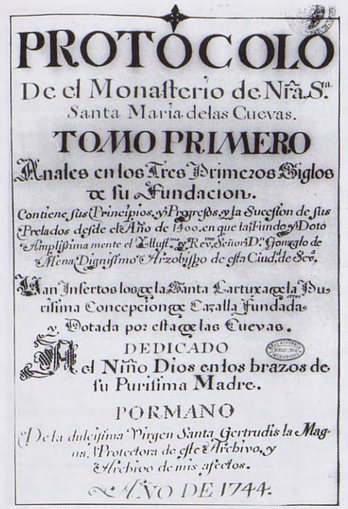

PROTOCOLO
De el Monasterio de Nra S.ta
Santa María delas Cuevas.
TOMO PRIMERO
Anales en los Tres Primeros Siglos
de su Fundacion.
Contiene sus Principios, y Progresos, y la Sucesion de sus
Prelados desde el Año de 1300. en que tal Fundo, y Dotó
Amplissima mente el Illust.mo y Rev.mo Señor D. Gonçalo de
Mena Dignissimo Arzobispo de esta Ciudad de Sev.a
Con Insertos los de la Santa Carturade la Dul-
cissima Concepcion de Estalla Fundada
y Dotada por esta de las Cuevas.
DEDICADO
al Niño Dios en los brazos de
su Purissima Madre.
PORMANO
(A) De la dulcissima Virgen Santa Gertrudis la Mag-
na, Protectora de Sr.e Archivo, y
Archivico de mis afectos.
AÑO DE 1744.

Fig. 9: Dom José María Rincón, o.c., *Protocolo del Monasterio de Nra. Sa. Santa maría de las Cuevas*, 1744-1745, Madrid, Academia de Historia.

Zurbarán de 1987 en Nueva York, Nina Ayala Mallory[10] siguió pensando, como Jonathan Brown[11], que dichas pinturas de la cartuja sevillana fueron el primer encargo monástico para la ciudad hispalense. Aunque no existen, como veremos, documentos absolutamente incontrovertibles que aseguren la datación del conjunto de los tres grandes lienzos de la Sacristía de la Cartuja de las Cuevas, unos documentos de segunda mano, pero que parecen bastante fiables, así como varios elementos que veremos a continuación, permiten establecer la fecha de 1655 para la ejecución del conjunto. Estilísticamente, aunque debemos reconocer que estos hermosos cuadros forman una serie peculiar en la trayectoria artística de Zurbarán, los fondos claros, el equilibrio de la representación así como la ligereza del toque, hacen que la mayoría de la crítica moderna abogue por una datación tardía.

Tras su construcción, la nueva sacristía de la Iglesia de Nuestra Señora de la Cartuja de las Cuevas fue amueblada con cajoneras y vitrinas que llegaron a atesorar poco a poco ricos ornamentos litúrgicos, reliquias y obras de arte. Estas riquezas atraían a eruditos visitantes antiguos. Sin embargo, ni Pacheco en 1632[12], ni Ortiz de Zúñiga en 1677[13] hablan de las pinturas de Zurbarán. Tampoco las cita Palomino, mientras que Ponz las señala como "famosísimas"[14]; Ceán también las admira[15] y curiosamente el francés Laborde las describe en 1808 como "*remarquables*"[16], en una época en la que Zurbarán era un perfecto desconocido en Francia. Poco después, en 1810, las tres pinturas fueron sacadas de la sacristía y llevadas al Alcázar, donde se inventariaron[17] y tras la desamortización pasaron al Museo de Bellas Artes.

El documento que ha sido más discutido por la crítica anterior[18] es un *Protocolo* redactado en 1744-1745 por el padre cartujo José María Rincón, que recoge año por año las noticias documentales de los acontecimientos acaecidos en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla[19]. Fue dado a conocer en 1934 por el marqués de San José de Serra[20], propietario entonces de la fábrica de cerámica de la Cartuja. Este valioso manuscrito de 738 páginas (fig. 9) fue después publicado parcialmente por Baltasar Cuartero en su notable historia de la cartuja sevillana[21]. Curiosamente, salvo el padre cartujo Fray Luis Bravo[22], historiador muy entendido en arte, ningún especialista aceptó la fecha tardía indicada en ese *Protocolo*[23]. Allí se afir-

[10] Ayala 1987, p. 158.
[11] Brown [1991] 1998, pp. 12-13, 60-62.
[12] Pacheco [1649] 1990, pp. 112-113.
[13] Ortiz [1677] 1795-96, p. 726.
[14] Ponz [1778] 1972, VIII, p. 233.
[15] Ceán [1800] 1965, VI, p. 51.
[16] Laborde 1808, II, p. 58.
[17] Gómez Imaz [1810] 1896, nos 221-223.
[18] Para la discusión sobre la fecha probable de estas pinturas véase Baticle 1987-88, Pérez Sánchez 1995 y Valdivieso 1997, pp. 18-19.
[19] V.P.D. José María Rincón, *Protocolo/de el Monasterio de Nra. Sta/ Santa María de las Cuevas/Tomo primero/ Anales de los Tres Primeros Siglos/ de su fundación…Año 1744*, conservado en la Biblioteca de la Real Academia de Historia, Madrid.
[20] Serra 1934, pp. 18-23 y Serra 1950 pp. 209-214.
[21] Véase Cuartero 1950 y 1954.
[22] Bravo/Pemán 1963.
[23] Ver Salas 1964.

ma que en el año 1655 (fig. 10), bajo el segundo priorato del Padre Blas Domínguez, "[el prior] *gastó con buen gusto diez y siete mil reales en la media naranja y hermosa labor de yesería que adorna la sacristía: cuya escultura es de la excelente mano de Pedro Roldán, abuelo y maestro de nuestro D. Pedro Cornejo. Para los tres lienzos principales hizo venir al celebre Zubdarán* [sic] *que esmeró en ellos la valentía de su dibujo y la ternura de su pincel y colorido, cuyas figuras de Monjes son verdaderos retratos del P. D Blas Domínguez y de su vicario Don Martín Infante, oficiales o Padres antiguos*"[24] (fig. 11). En realidad, como demostró Baticle en 1987-1988, no hay razones convincentes para dudar de lo que allí se afirma. Gran protector de las bellas artes, Dom Blas Domínguez fue prior de la Cartuja de las Cuevas por primera vez entre 1644 y 1648; fue después prior de Jerez y de nuevo prior de las Cuevas de 1652 a 1657. Conocía bien la calidad de la obra de Zurbarán, cuyas magnas pinturas pudo admirar en su estancia en el monasterio de Jerez de la Frontera.

Las tres pinturas de Zurbarán para la sacristía de la Cartuja de Sevilla se relacionan con la vida de San Bruno y la fundación de su orden. Oriundo de Colonia, en Lotaringia, el presbítero San Bruno enseñó ciencias eclesiásticas en la Galia, pero, deseando llevar una vida solitaria, se instaló con algunos discípulos en el apartado valle de Cartuja, en los Alpes, dando origen a una Orden que unía la vida ermitaña y la cenobítica. Llamado por el papa Urbano II a Roma, para que le ayudase en las necesidades de la Iglesia, pasó los últimos años de su vida como eremita en el cenobio de La Torre, en Calabria. El papa León X, en 1514, autorizó *viva voce* el culto público de San Bruno, es decir, su beatificación, y Gregorio XV, en 1623, mandó incluir su rezo en el Breviario Romano, extendiendo su culto a toda la cristiandad, es decir, su canonización.

El episodio representado a *San Bruno y el papa Urbano II* es un evento histórico que tuvo lugar en el año 1089. Lo encontramos en la *Vita S. Brunonis* publicada en latín por el padre cartujo Surius (o Surianus) a finales del siglo XVI. Zurbarán lo podía leer también fácilmente en castellano en la *Vida del Seráfico Padre San Bruno*[25], relato hagiográfico que circulaba en las cartujas españolas. En este lienzo, el ámbito donde transcurre una de esas entrevistas del Papa con San Bruno sería entonces una estancia del Vaticano. Urbano II aparece sentado en un sillón frailuno mirando al espectador; su posición y actitud reflejan la tradicional representación de un príncipe de la Iglesia y ofrecen un curioso parentesco con el *Papa Inocencio X,* pintado por Velázquez en 1650 (Roma, Galería Doria Pamphili). El muy posible viaje de Zurbarán a Madrid en 1651-1652 (véase *Cronología*, I, p. 71) ¿le hubiera permitido conocer la copia de este retrato traído a la Corte por Velázquez? Las facciones de los papas reinantes eran conocidas por grabados y Zurbarán pudo inspirarse en los rasgos de Inocencio X, que fue papa entre 1644 y 1655. En todo caso el Urbano II de Zurbarán no se parece en nada a Urbano VIII Barberini, papa entre 1623 y 1644. Este detalle apoya la tesis de que la pintura hubiese sido realizada

[24] En Cuartero 1954, II, pp. 16-17 (Caturla/Delenda 1994, doc. 166).

[25] Fray Juan de Madariaga, *Vida del Seráfico Padre San Bruno Patriarca de la Cartuxa, con el origen y principio y costumbres desta sagrada religion,* Valencia, 1596 (véase Delenda 1988, p. 247).

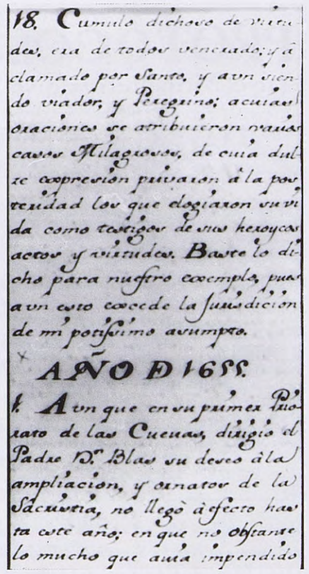


Fig. 10: *Protocolo,* año 1655.

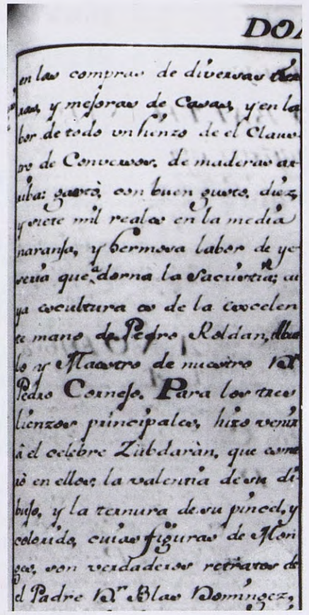


Fig. 11: *Protocolo,* año 1655, con el nombre de Zurbarán.

hacia 1655[26]. La actitud de San Bruno es en todo diferente a la del pontífice: el santo se muestra recogido, con los ojos ensimismados en una marcada manifestación de silencio. Su figura parece representar los versos del cartujo Miguel Monserrate Geli (†1678): "*Donde ven no mirando, y donde no miren, viendo*"[27] alusivos al silencio de la vida cartujana. De esta forma puede que esta entrevista aluda a la soledad, una de las virtudes que se practicaba en la Orden Cartuja, recientemente establecida.

El traje que lleva el paje situado en primer plano refuerza la tesis de una fecha tardía para la serie de las Cuevas. Jeannine Baticle había observado ya en 1987-1988 que la vestidura del mensajero del obispo de Grenoble parecía corresponder a fechas posteriores al año 1640. El paje lleva unas calzas estrechas, un jubón alargado y un ancho cuello de encaje de moda italiana que se introdujo en España hacia 1645. La gran especialista del traje Carmen Bernis (†2001) tuvo la gentileza de aclararnos este punto: "Hay que descartar desde luego la fecha 1622-1623; no hay nada en el traje del paje que lo relacione con la moda de esos años. Para mí el detalle más expresivo para determinar la fecha son los brahones de los hombros. Este elemento, que vemos ya en los retratos de mediados del siglo XVI, ha sufrido una notable trasformación. Ya no van colocados en los hombros, sino un poco más abajo; se han ensanchado y están formados por una serie de piezas muy estrechas que le dan un aspecto muy particular. Todos los ejemplos fechados que conozco de brahones como éstos están en obras de los años cuarenta y cincuenta. Los otros detalles de su vestido, como la ancha valona y los calzones, se encuentran también en obras de esos años"[28].

Con el propósito de ilustrar la decisión de los cartujos de practicar la abstinencia perpetua, los padres comitentes encargaron a Zurbarán la pintura de *San Hugo en el refectorio.* Representa aquel milagro que confirmó la aprobación divina de esta austera determinación de los monjes. Fray Juan de Madariaga narra con mucha precisión este evento en la segunda parte de su *Vida del Seráfico Padre San Bruno*[29]. El obispo de Grenoble, San Hugo, obsequió a San Bruno y sus seis compañeros, con unos platos de carne el domingo de Quincuagésima, anterior en unos días a la Cuaresma. Los siete cartujos debatieron durante mucho tiempo si aceptarlo o no, y quedaron sumidos en un profundo sueño estático que se prolongó durante toda la Cuaresma. Mientras tanto, San Hugo, de regreso de un viaje episcopal, decidió que celebraría la cena del Jueves Santo con los cartujos y les mandó un mensajero para avisarles. El enviado encontró a los cartujos dormidos sentados a la mesa con los platos de carne. Aunque San Hugo no se lo podía creer, fue allá personalmente, y vio la carne en la mesa, de lo cual se escandalizó muchísimo. En esto despertaron a aquellos santos monjes y el obispo preguntó a San Bruno qué día era y éste respondió: "*Domingo de la Quincuagésima*", San Hugo, incrédulo porque habían pasado cuarenta y cinco días, se acercó a los platos de comida y vio, maravillado, que la carne se transformaba en ceniza. Frecuentemente se ha interpretado este episodio legendario como primicia de la Regla escrita por San Bruno para sus monjes. En realidad el santo fundador nunca la redactó, ni consideró necesario dejar reglamentada la vida monacal de los cartujos. Fue Guigo I, quinto prior de la *Grande Chartreuse*, quien escribió las *Consuetudine cartusiæ* a instancias de los priores de otros monasterios de la Orden en 1127, cuando ya había fallecido San Bruno.

[26] Valdivieso 1998, p. 220.

[27] Citado por Serrera 1988, p. 314.

[28] Comunicación por escrito de Carmen Bernis del 20/11/1991.

[29] En el capítulo intitulado "*De algunos milagros que ha muestrado nuestro Señor en confirmación de nuestra abstinencia*" [Madariaga 1596, cap. 6 fols 146v-149r] (Delenda 1988, p. 248).

Este prodigio, pintado por Zurbarán, fue entendido como celeste prohibición, y desde entonces la carne despareció de las mesas cartujanas. Como es habitual en sus composiciones con varios personajes, el pintor utilizó diversos modelos grabados. Con respecto a la disposición de los monjes tras la mesa, así como la posición del paje, se han señalado numerosas fuentes[30]. La composición general, como ha indicado recientemente Benito Navarrete, procede curiosamente de una novela florentina ilustrada, *Gualteri e Griselda,* publicada hacia 1550, donde aparecen sorprendentes semejanzas con el cuadro de Zurbarán[31]. No obstante estos préstamos, el maestro extremeño ha realizado como siempre una personalísima galería de retratos monacales, y ha creado con el maravilloso hábito de lana de color blanco de los cartujos un fascinante juego de volúmenes. La disposición de San Bruno y de sus compañeros en friso hierático acentúa la solemnidad del momento. Los siete primeros cartujos están dispuestos según el rango jerárquico que les corresponde de acuerdo con el frontispicio (I, p. 667, fig. 1) de la *Vita S. Brunonis* de Surianus. Por medio de un lienzo –cuadro dentro del cuadro– que preside el espacio por encima de los cartujos, aparecen la Virgen y el Niño, copiados de un grabado de Bloemaert (I, p. 667, fig. 2) y San Juan Bautista en un amplio paisaje que representa "el desierto". Estos personajes, santos patronos de la cartuja, aluden también a la abstinencia (María durante la huida a Egipto y el Bautista, anacoreta en el desierto durante su juventud). Como es habitual en las pinturas de Zurbarán, los objetos inanimados esparcidos sobre el blanco mantel, componen un bellísimo bodegón de composición lineal.

La Virgen de la Misericordia, protegiendo debajo de su manto desplegado a toda clase de fieles –papas, obispos, monjes y monjas, nobles o villanos– es una imagen simbólica que corresponde a la más antigua oración dirigida a la Madre de Dios: "*Sub tuum præsidium confugimus, sancta Dei genitrix [...] a periculis cunctis liberanos semper, Virgo gloriosa et benedicta*" (Recurrimos a tu misericordia, Santa Madre de Dios [...] Libéranos de todos los peligros, oh Virgen gloriosa y bendita). De origen cisterciense, la Virgen de la Misericordia fue rápidamente reivindicada por todas las órdenes religiosas, deseosas de ponerse bajo la protección mariana. Por supuesto, los cartujos quisieron mostrar que la Virgen también les dispensaba una protección especial y la primera representación de María albergándolos bajo su manto aparece en un sello del siglo XIV[32]. Este tema procede de la reconocida devoción mariana de los hijos de San Bruno: en las *Efemérides,* los *Anales,* las *Historias* y las *Crónicas* de la orden se pueden leer abundantes intervenciones benéficas de María en favor de los cartujos. En España, Dom Juan de Madariaga, recogiendo estos antiguos textos, relata la primera intervención de María en su *Vida del Seráfico Padre San Bruno.* Cuando el papa Urbano no quiso separarse de su consejero San Bruno, sus seis primeros compañeros se volvieron solos a la cartuja de Santa María de Casalibus, cerca de Grenoble. Aunque tenían entonces como prior en lugar de a San Bruno al piadoso Laudino, los monjes se desesperaban y pensaban abandonar la austera orden. "*Estando pues en tanta aflicción de espiritu, dudosos sobre lo que habían de hacer en si mismos, y orando el santo Prior Lauduino, les aparecio un viejo [...] y les dijo estas palabras: [...] Yo os digo de parte del Omnipotente Dios, que teneis en este desierto perpetuamente por patrona la beatísima Virgen María: por cuya pia intercesión ha sido siempre conservada y remediada en sus mayores afliciones y trabajos*"[33]. La Virgen les ofreció la práctica del Rosario, recordado en este cuadro por las rosas esparcidas a sus pies. María bendice de forma especial a los dos primeros monjes mediante la imposición de sus manos sobre la frente. Podría

[30] Soria 1953, p. 149.
[31] Navarrete 1994, p. 373.
[32] Gustave Vallier, *Sigillographie de l'Ordre des Chartreux et numismatique de l'Ordre de Saint Bruno,* Montreuil-sur-Seine, 1891, lám. XIV, fig. 4.
[33] Madariaga 1596, fols. 40 r. y v.

tratarse de los padres cartujos de Tréveris, Domingo Helion y Juan de Rhodes, por su papel en la difusión del rezo del Rosario, citado por Madariaga[34].

El emplazamiento de este inmenso cuadro, algo más grande que sus dos compañeros, era el testero de la sacristía y estaba enmarcado por su moldura de yeso, en cuyo centro superior se puede ver aún el anagrama de María. Para incorporar más cartujos bajo su manto, aparece la Virgen con los brazos extendidos y dos angelotes la ayudan a desplegarlo. Kehrer demostró que Zurbarán empleó una lámina de la *Iconographia Magni Patris Agustini,* grabada por Schelte Adams Bolswert y publicada en París en 1624 (I, p. 670, fig. 3), para la posición de María con la pierna izquierda adelantada, el amplio manto desplegado y los angelitos, así como para la presencia en la parte superior de la paloma del Espíritu Santo, que están efectivamente literalmente copiados de esta estampa. Zurbarán pudo utilizar también el grabado de la *Virgen de la Merced* de Peter de Jode (ca 1600) para la cabeza coronada de María, ligeramente inclinada hacia la derecha, así como para la postura contoneada.

Sabemos sobradamente que Zurbarán no es un inventor de formas y que recurre casi siempre a grabados para realizar sus cuadros. Lo que llama poderosamente la atención es cómo el artista, a partir de modelos ajenos, convencionales, sabe crear imágenes vivas, poéticas, de una fuerza sugestiva totalmente personal que hace de su estilo algo inconfundible. Esto queda de manifiesto en este cuadro, donde los "plagios" se deshacen, aunque la composición sea evidentemente la misma: partiendo de unas estampas, los modelos se funden en este bellísimo cuadro con un sentimiento de reverencia y recogimiento sorprendentes. A la hora de introducir con sencillez lo sobrenatural en la vida cotidiana el pintor extremeño es insuperable.

Ceán señala otros dos cuadros de Zurbarán en la cartuja sevillana: "*Una Sacra familia en la celda prioral; y en una pieza inmediata al oratorio alto, un Niño Dios estruxándose la sangre de un dedo que se punzó por estar tejiendo una corona de espinas*"[35]. Ponz sitúa la *Sagrada Familia* con más precisión: "*En la librería* [de la celda prioral] *se guarda un quadro de Zurbaran, y figúrase en él la Santa Familia*"[36]. El lienzo desapareció con la invasión francesa, no figuró en el inventario del Alcázar con los demás cuadros y no volvió a aparecer en la cartuja, siendo posiblemente vendido a una colección particular. En cuanto al *Niño de la espina* añade Matute: "*El Niño que allí se ve* [en la celda prioral] *en ademán de sacarse una espina, es de Zurbarán*"[37]. Una pequeña pintura de este tema (fig. 12), proveniente de esta misma cartuja, entró en el museo de Sevilla en 1835, pero su modesta calidad no permite su atribución a Zurbarán; se trata de una mera copia bastante floja del *Niño de la espina* que entró en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1981(fig. 13), cuya antigua procedencia pudiera ser también la cartuja. Por fin, en unas *Memorias Cartujanas…* manuscritas, escritas por Antonio María Espinosa y Cárcel a finales del siglo XVIII, se señala en el refectorio del monasterio un *San Juan Bautista*, pintado por Zurbarán del que no se sabe nada[38].

[34] *Ibídem*, fol.188.
[35] Ceán [1800] 1965, VI, p. 51.
[36] Ponz [1778] 1972, VIII, p. 239.
[37] Matute 1888, IV, p. 189.
[38] Citado por Cuartero 1954, II, pp. 666 y 668.

Fig. 6: *Virgen de los cartujos (o de las Cuevas)* (I-243, 267 x 320). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

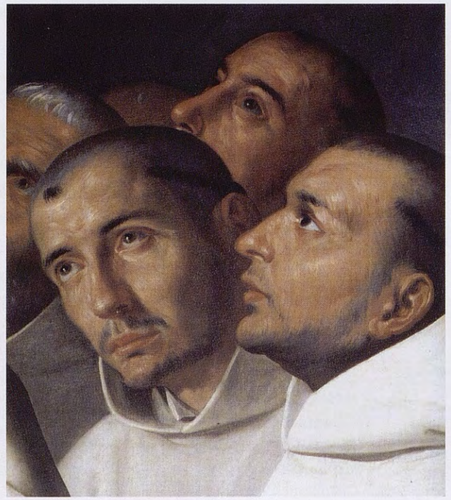
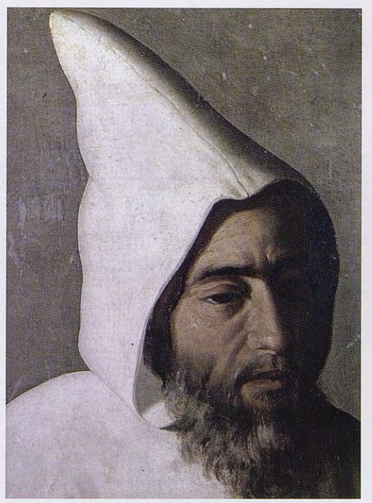


Fig. 7: *San Hugo en el refectorio* (I-242, 268 x 318). Sevilla, Museo de Bellas Artes.



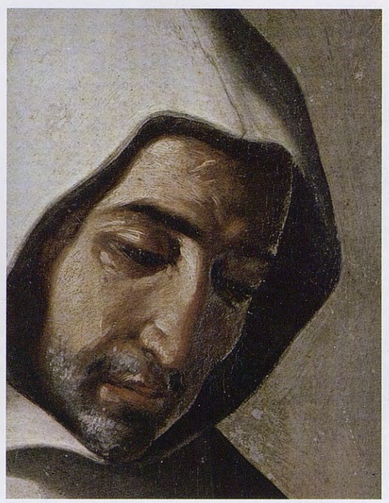


Fig. 8: *San Bruno y el Papa Urbano II* (I-241, 272 x 325). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 8a (detalle): *San Bruno y el Papa Urbano II*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Fig. 13: *El Niño de la Espina* (I-210, 128 x 85).

Fig. 12: Obrador o seguidor de Zurbarán, *El Niño de la Espina* (II-29, 69,5 x 42,5). Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Lám. I: Anton van den Wyngaerde, *Vista de Alcalá de Henares*, dibujo, detalle, 1565. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

CICLO XXII

CAPILLA DE SAN DIEGO DEL CONVENTO FRANCISCANO DE SANTA MARÍA DE JESÚS, ALCALÁ DE HENARES (ca 1659-1660)

Cuando se instala en Madrid, en los años finales de su vida, Francisco de Zurbarán parece dedicarse sobre todo a cuadros más bien pequeños de devoción íntima. No obstante, deja en el Convento de los Hermanos Menores de la Observancia de Alcalá de Henares su última aportación conocida a la pintura monástica con grandes lienzos, donde se advierte la evolución de su estilo. Palomino, y tras él casi todos los historiadores de la Capilla de San Diego de dicho convento, consideraron que las pinturas que la ornaban eran de la mano del pintor madrileño Bartolomé Román. "*Excepto la de San Francisco en la Impresión de las llagas, que es de Alonso Cano; pues la de San Antonio, aunque la comenzó Cano, la acabo Román*"[1]. En realidad se trata de una confusión del autor cordobés, porque ahora sabemos que Román murió en 1647 y todas las pinturas de la capilla son posteriores a 1653. El Museo de la Trinidad acogió las pinturas del convento tras la Desamortización y hoy se identifican dos lienzos autógrafos de Cano, *San Francisco* (fig. 1)[2] y *San Antonio de Padua* (fig. 2), conservados en la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén (Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid). En el mismo lugar se encuentran un *San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino* (fig. 3) y un *San Jacobo de la Marca* (fig. 4), procedente de la misma capilla, que pertenece desde 1932 a las colecciones del Prado. Ambos están firmados por Zurbarán[3].

La historia del desaparecido convento franciscano de Alcalá de Henares ha sido estudiada detenidamente y publicada por Mercedes Agulló en 2003 como resultado de una minuciosa investigación en el Archivo de Protocolos madrileño[4]. En el catálogo de la exposición *Zurbarán* de Madrid, la investigadora proporcionó a Alfonso Pérez Sánchez algunos de estos hallazgos, que permitieron a dicho autor resumir los documentos aún inéditos[5].

La Orden de Frailes Observantes se estableció en la ciudad de Alcalá de Henares (lám. I) en el siglo XV. El Arzobispo de Toledo accedió a que los religiosos ocupasen la Iglesia Parroquial de Santa María, que pasó a ser la del futuro convento. En mayo de 1453 se puso la primera piedra de dicho convento y en 1454 los franciscanos tomaron posesión de él. Convento y iglesia se titularon a Santa María de Jesús. La iglesia tenía cinco capillas a cada lado de la nave abovedada. La de San Diego de Alcalá, el humilde hermano lego fallecido en 1463 en dicho convento, sería la más importante. El santo, canonizado en 1488, fue protector de la Casa Real española, sanó a Enrique IV de Castilla y al desdichado Príncipe Don Carlos, hijo de

[1] Palomino [1724] 1988, III, p. 196.
[2] Se trata de *La estigmatización de San Francisco* de Cano, que fue inventariada como de Zurbarán cuando ingresó en el Museo de la Trinidad y se dio por perdida hasta 1988.
[3] Véase Pérez Sánchez 1976.
[4] Agulló 2003, pp. 3-76.
[5] Pérez Sánchez 1988, pp. 327-351.

Felipe II. Por todos estos motivos los monarcas le tenían una peculiar devoción. En muchas ocasiones la capilla donde se conservaban los restos de San Diego fue objeto de piadosas visitas. Durante el reinado de Felipe IV y bajo su patrocinio se derribó la primera capilla para construir una de mayor tamaño. Las obras empezaron en 1640 pero sabemos que en 1653 estaban sin terminar y la nueva fábrica no se inauguró hasta el 20 de mayo. A partir de aquel año de 1653, se suceden los contratos para la decoración de la capilla. Su construcción y adorno se prolongarían hasta 1663. Estas obras convocaron a los más prestigiosos artistas y artesanos de aquel tiempo. Terminada la capilla del piadoso hermano lego, ésta sería uno de los más hermosos conjuntos alcalaínos[6].

Pérez Sánchez dio a conocer un precioso dibujo de Alonso Cano[7] para el retablo-relicario de la Capilla de San Diego, pero sería el retablista Sebastián de Benavente quien concertó en 1658 la hechura del altar mayor. Ángel Rodríguez Rebollo opina que el *San Diego de Alcalá* de Zurbarán del Museo del Prado podría ser el cuadro que ocupó el ático del retablo, hipótesis que recoge Agulló[8]. El concierto de Benavente abarcaba la hechura de los marcos para seis cuadros, de los que cuatro se colocarían en las hornacinas del crucero y dos en el crucero. Los primeros fueron evidentemente para los lienzos de Alonso Cano y Francisco de Zurbarán de los cuales hemos hablado en un principio[9]. No se conocen los contratos de estas cuatro grandes pinturas, pero Agulló supone que en 1658 ya enriquecían la Capilla de San Diego. Los soberbios lienzos de Cano representan a *San Francisco en la impresión de las llagas* y la *Visión de San Antonio de Padua*, el más célebre seguidor del fundador. Zurbarán representó al Doctor Seráfico *San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino* y a otro santo cuyo papel en la reforma observante o de la Regular Observancia fue considerable: *San Jaime (o Jacobo) de la Marca*. Este santo forma parte de los cuatro "pilares" de dicha reforma de mediados del siglo XV, junto con San Bernardino de Siena, San Juan de Capistrano y Fray Alberto de Sarteano, y es una "gloria" muy honrada en dicha rama de los Franciscanos de la Observancia[10].

Fig. 1: Alonso Cano, *San Francisco*. Madrid, Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, Basílica de San Francisco el Grande, depósito del Prado.

Fig. 2: Alonso Cano, *San Antonio de Padua*. Madrid, Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, Basílica de San Francisco el Grande, depósito del Prado.

[6] Agulló, *op. cit.*, pp. 6-10.
[7] Pérez Sánchez 1988, p. 330.
[8] Véase Agulló, *op. cit.* pp. 3, 14-15.
[9] Agulló, *ibíd.*, p. 16.
[10] En dos documentos publicados por Agulló aparece un cuadro perdido atribuido a Zurbarán en la testamentaria de la viuda de Sebastián de Benavente: "Otro de *San Féliz* de bara y querta de alto, marco negro original de Zurbarán [*sic*]", (Agulló, *ibíd.*, pp. 68-69).

Fig. 3: *San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino* (I-273, 291 x 165). Madrid, Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, Basílica de San Francisco el Grande, depósito del Prado.

Fig. 4: *San Jacobo de la Marca* (I-272, 291 x 165). Madrid, Museo Nacional del Prado.

Francisco y Miguel Polanco, *Santa Teresa guiada por los ángeles.* Sevilla, Iglesia de Santo Ángel.

Segunda parte

LOS MEJORES COLABORADORES DE FRANCISCO DE ZURBARÁN

ZAMBRANO

JUAN DE ZURBARÁN

IGNACIO DE RIES

MAESTRO DE SAN HERMENEGILDO

MAESTRO DE BESANÇON

FRANCISCO Y MIGUEL POLANCO

BERNABÉ DE AYALA

Detalle de PO-8.

INTRODUCCIÓN

"No sabemos que haya dexado [Zurbarán] algun discípulo en Madrid, pero si en Sevilla, quales fuéron Bernabé de Ayala, los Polancos, y otros buenos pintores"[1].

Desgraciadamente, conocemos muy poco de la actividad de Zurbarán en Llerena, pero gracias a la documentación descubierta, sabemos que ya en la ciudad extremeña disponía de un obrador con un cierto número de colaboradores. Sin duda alguna no pudo llevar a cabo él solo el importante y primer encargo que recibió de la ciudad de Sevilla: los 21 lienzos para los dominicos del convento de San Pablo el Real (Ciclo I), que se comprometió a terminar en un plazo de ocho meses[2]. El éxito de este primer conjunto abrió la puerta a nuevos encargos y a la instalación definitiva del joven pintor en Sevilla con su familia y sus asistentes. Tenemos confirmación de que Zurbarán poseía un taller con oficiales "y demás gentes" en agosto de 1628 cuando firmó el contrato con la Merced Calzada[3](Ciclo III). Precisamente el pintor no pudo cumplir con el encargo del claustro de los bojes de este convento y cuatro lienzos de la serie son de otra mano, posiblemente la de Zambrano. En esta fecha de 1628, el obrador del joven extremeño no se encontraba en Sevilla porque por el mismo documento vemos que exigía trasladarse desde Llerena a la ciudad hispalense para realizar este conjunto. En 1629 encontramos al pintor instalado en Sevilla con su familia y su obrador[4]. Por estas fechas su fama comienza a estar bien establecida y a partir de esta fecha hasta 1640 le llueven los encargos, no sólo en la capital andaluza (Ciclos IV, VI, VIII, X, XII), sino en Marchena (Ciclo VII), quizás en Lisboa (Ciclo VI), después en Madrid (Ciclo XI) y sobre todo en Jerez de la Frontera (Ciclo XIII) y en Guadalupe (Ciclo XIV). Sabemos que en estos años de intensa actividad su obrador funciona como una verdadera fabrica con varios oficiales y aprendices. No cabe duda que para acometer varios encargos importantes en el mismo período, Zurbarán necesitaría la ayuda de numerosos asistentes para cumplir con todos sus compromisos[5]. Más aun cuando el maestro realiza en su obrador sevillano sus admirables lienzos para los cartujos de Jerez y los jerónimos de Guadalupe y al mismo tiempo firma y fecha otras obras maestras[6]. En estas obras de los años 1638 y 1640, las más prestigiosas de su carrera, la huella del poderoso estilo de Zurbarán influye hasta tal punto sobre el de sus colaboradores, que aunque conozcamos sus nombres, resulta difícil discernir la participación de estos. En efecto, desde 1990, sabemos que los pintores José Durán, Diego Muñoz Naranjo, Alonso de Flores e Ignacio de Ries, trabajan en el obrador del maestro en 1636[7]. De acuerdo con el estado actual de nuestros conocimientos,

---

[1] Ceán [1800] 1965, VI, p. 47.
[2] Contrato fechado en enero de 1626. Doc. Caturla/Delenda nº 48 (Hernández Díaz 1928, II, p. 182).
[3] Doc. Caturla/Delenda nº 55 (López Martínez 1932, p. 221).
[4] Doc. Caturla/Delenda nº 58 (López Martínez 1928$_1$, pp. 6-8).
[5] Varios estudios de escaso rigor científico han sido consagrados al taller de Zurbarán (Torres Martín 1964, 1965; Pemán 1964-1965; Hernández Díaz 1972, 1973, 1978), correctas y prudentes actualizaciones del tema se pueden leer en Valdivieso 1986 [1997]1999 y 2003, así como en Pérez Sánchez 1992.
[6] Véase *Cronologia*, I, p. 63.
[7] Doc. Caturla/Delenda nºs 71, 100-108 (Palomero 1990$_1$).

solo Ignacio de Ries posee un estilo bien definido. La monografía que le dedicó en 2001 Benito Navarrete[8] permitió atribuirle sin error, varios lienzos que anteriormente se consideraban como obras de Francisco de Zurbarán. Sin embargo mientras trabajaba el joven Ries en el importante taller del pintor extremeño, se mantuvo completamente influido por el estilo de su maestro como todos los demás colaboradores. Hemos añadido a ese primer *corpus* siete cuadros que nos parecen de la mano de este pintor.

Francisco de Zurbarán tuvo evidentemente colaboradores de un buen nivel de calidad técnica. De todos los pintores que aprendieron su oficio en su obrador, su hijo Juan, nacido en 1620, es ciertamente su más prometedor alumno. Tuvo taller propio en Sevilla pero desgraciadamente su fallecimiento en 1649 trunco su joven carrera, no sólo como exquisito bodegonista, sino como pintor de figuras sin que, actualmente, conozcamos su estilo en este género.

De los "otros buenos pintores" que formó Zurbarán en Sevilla, algunos nombres ya como hemos dicho, han llegado hasta nosotros por los documentos, sin que ninguna obra firmada nos permita identificarlos. Sin embargo, se pueden reunir obras de un mismo estilo bajo el cómodo apodo de "Maestro de...". A partir de unos pocos lienzos zurbaranescos de un carácter bien definido, comparable al del *Triunfo de San Hermenegildo* de la iglesia jesuita de mismo nombre, Juan Miguel Serrera creó un "Maestro de San Hermenegildo". Gudiol vinculó al desaparecido retablo de San José para el convento de la Trinidad Calzada, seis cuadros de iguales dimensiones (ca 125 x 105 cm) y de un parentesco estilístico evidente, que por su temática y su tamaño más bien pequeño, pueden efectivamente ser de una misma mano. Entre ellos, la bonita *Huida a Egipto* del museo de Besançon, comparada al original de Zurbarán de mismo tema en una colección privada estadounidense (I-45), muestra unas calidades propias /un estilo personal atribuibles a un buen colaborador[9]. Hemos apodado a este oficial del maestro en estos primeros años sevillanos, como "Maestro de Besançon". A partir del grupo de cuadros realizados para la Trinidad Calzada, hemos conseguido reunir un *corpus* de lienzos que nos parecen de la misma mano. Suelen ser pinturas de tamaño más bien reducido, con el canon de las figuras alargado y las cabezas pequeñitas. Además las escenas están tratadas de manera más anecdótica que en los lienzos del propio Zurbarán. Creemos que este "Maestro de Besançon" fue uno de los mejores miembros de su taller al que se pueden atribuir numerosas pinturas salidas del obrador del maestro extremeño en el prodigioso decenio de 1630-1640.

Los más conocidos de los asistentes de Zurbarán en Sevilla fueron los que citó Ceán "*Bernabé de Ayala y los Polancos*". La obra de dichos artistas se confundió con la de su maestro desde antiguo. De los hermanos Polanco, Ceán nos informa que eran: "*pintores, hermanos y vecinos de Sevilla, donde estudiaron la pintura con Francisco Zurbaran. Hiciéron tales progresos que llegaron á equivocarse sus obras con las de su maestro.*"[10] Y de Ayala, el mismo autor nos explica que: "*Estudió con Zurbarán con aprovechamiento; pero el viaje que este hizo á Madrid, donde quedó establecido, cortó las esperanzas de igualarle. No obstante le imitó muy bien en el colorido y tintas, y en paños y brocados, que trabajaba por el maniquí como su maestro*".[11] Al binomio Polanco-Ayala se han atribuido un enorme número de obras zurbaranescas de segundo nivel, sin lograr establecer de modo completamente convincente un conjunto de obras seguras de estos alumnos, que tanto quisieron copiar a su maestro. No pretenderemos

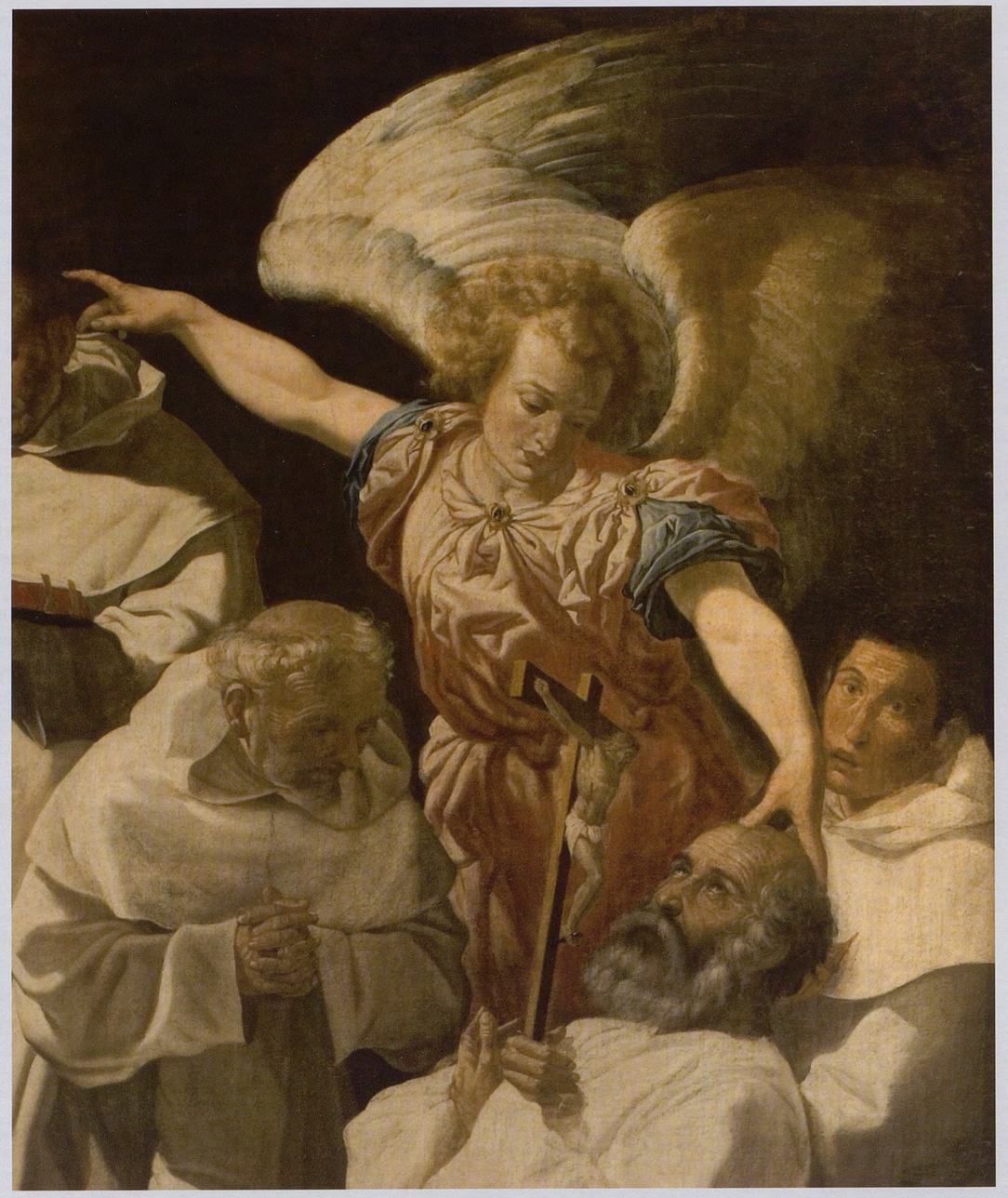
[8] Navarrete 2001_1.
[9] Véase Ciclo IV.
[10] Ceán [1800] 1965, IV, p. 104.
[11] Ceán [1800] 1965, I, p. 85.

aquí solucionar este difícil problema, sin embargo aportamos algunos elementos nuevos que permiten acercarnos mejor a estas personalidades.

La identificación de un *San Juan Bautista* firmado por Francisco Polanco (PO-1)[12], permitió descubrir que su estilo derivaba no sólo de Zurbarán, sino también de la generación posterior de Murillo y Valdés Leal. A partir de esta obra segura, las tentativas de catalogación fueron hipótesis de trabajo más prudentes. La serie de seis lienzos de la iglesia del Convento del Santo Ángel de Sevilla, tradicionalmente atribuida a los hermanos Polanco, resultaba verdaderamente difícil de estudiar por estar colgada muy alta, poco visible y muy oscurecida por antiguos barnices amarillentos. Los lienzos restaurados estos últimos años, han revelado unas calidades pictóricas hasta la fecha insospechadas. En nuestra opinión, los datos recogidos por Ceán, citando unos archivos del convento actualmente desaparecidos, nos parecen hoy en día los más fiables y entonces, deberíamos considerar a los "hermanos Polancos" como excelentes alumnos o seguidores de Zurbarán. Gracias a la amabilidad del Padre Juan Dobado Fernández, O.C.D, reproducimos aquí los cuadros tras su admirable restauración (PO-7–PO-11).

La única pintura firmada y fechada en 1662 de Bernabé de Ayala, es una *Virgen de los Reyes*, inventariada en Lima desde 1666 (BA-1) que reproducimos aquí en color (BA-1). Esta obra permite advertir sus indudables calidades de pintor, aunque se trate de una mera imagen de devoción, copiada de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla. También reproducimos por primera vez la gran *Asunción de la Virgen* (BA-2), documentada por Ceán, cuya localización actual se desconocía. Con estas nuevas imágenes, así como gracias a la reciente adquisición y restauración por el Museo de Bellas Artes de Sevilla de dos bonitos originales de Bernabé de Ayala (BA-3 y BA-4), vemos que su estilo se asemeja claramente al de Francisco de Zurbarán en su última etapa sevillana (1650-1658). Al parecer, Ayala tenía en Sevilla su taller dedicado a una masiva producción para el floreciente mercado americano. Hemos intentado reunir un *corpus* de más de cuarenta obras que prudentemente podríamos atribuir a este maestro sevillano y a su obrador.

[12] Valdivieso 1978, pp. 96-97, láms. VII y LXX.



Detalle de Z-4.

JUAN LUIS ZAMBRANO
(Córdoba 1598–ca 1639)

El ciclo narrativo pintado por Zurbarán y su obrador para el Claustro del Refectorio o Claustro de los Bojes de la Casa Grande de la Merced de Sevilla (siguiendo en parte una vida grabada de San Pedro Nolasco) constituye una secuencia narrativa completa desde el nacimiento hasta la muerte del santo fundador de la Orden mercedaria. Parece verosímil, como hemos visto, que Zurbarán nunca llegara a realizar los veintidós cuadros encargados[1]. En el propio texto del contrato, suscrito en 1628, aparece la tajante afirmación de que Francisco de Zurbarán poseía en Llerena un obrador con oficiales y aprendices que le ayudaban con los encargos. El pintor extremeño tuvo seguramente que valerse de colaboradores para las pinturas del Claustro de los Bojes. En 1730, una *Memoria* de Fray Pedro Vázquez atribuye los cuatro lienzos que se conservan en la Capilla de San Pedro de la Catedral de Sevilla al casi desconocido Francisco de Reina[2]. A raíz de la Desamortización de 1835, estas pinturas entraron en las colecciones pictóricas de la Iglesia Mayor.

Está claro que los cuatro lienzos, de idénticas dimensiones y con episodios de la vida de San Pedro Nolasco, no son de la mano de Zurbarán. Representan la *Aparición de la Virgen en el coro de la Merced, San Fernando entregando la imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco,* el *Milagro de la barca* y la *Muerte de San Pedro Nolasco.* Salvo para Matute, que las atribuye a Polanco hasta fechas recientes, estas pinturas se han considerado obra de Reina, aunque con reservas.

En 1977 Enrique Valdivieso identificó los restos fragmentarios de la firma de la *Muerte de San Pedro Nolasco* como pertenecientes a Juan de Zurbarán. Tras la restauración a la que se sometió el cuadro en 1982, se recuperaron más fragmentos de la firma y Valdivieso los interpretó como del pintor cordobés Juan Luis Zambrano. Dicho pintor, nacido en Córdoba en 1598, trabajó pintando series en su ciudad hasta 1634. En esa fecha se trasladó a Sevilla donde murió en 1639. La unidad estilística que presentan las pinturas de la catedral hace pensar que son las cuatro de la misma mano. Aunque claramente inspirados en los que realizó Zurbarán entre 1628 y 1630 para el Claustro de los Bojes, estos cuatro lienzos muestran rasgos que los diferencian y que pueden compararse con el *Martirio de San Esteban* de Zambrano conservado en la catedral de Córdoba. Sin embargo los elementos de la firma son incompletos y esta atribución a Zambrano se debe considerar con algunas reservas.

[1] Véase Ciclo III.
[2] Para la problemática de estos cuadros, ver Serrera 1988, pp. 142-147.

¿Zambrano?

Z-1 (Ciclo III)

Virgen del coro

Óleo sobre lienzo, 170 x 210 cm

Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Claustro de los Bojes; Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275; Vázquez [1730] 1998, p. 199 (*Francisco de la Reina*); Ponz [1786] 1972, IX, p. 106 (*muchos retoques, Zurbarán y Reyna*); Arana [1766] 1789, p. 42; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 301; González de León [1844] 1973, II, p. 155 (*Zurbarán o Reina*); Mercey [1852] 1855, p. 262; Matute 1887, III, p. 376 (*Polanco*); Gestoso 1909, pp. 14, 17-18 (*atribución dudosa*); Mayer 1911, p. 152 (*taller*); Mayer 1913, II, p. 66 (*ídem*); Kehrer 1918, p. 41, fig. 10; Mayer 1922, p. 314; Sánchez Cantón 1922, pp. 209-212, 214-216 (*Francisco Reyna*); Mayer [1928] 1942, p. 335 (*Reina*); Carriazo 1929, p. 160 (*Francisco Reyna*); López Martínez 1932, p. 221; Robinson 1936, pp. 18, 21 (*¿Francisco de Granadillo o Francisco Reina?*); Guinard 1947, II, pp. 161-171; Rouchès 1958, p. 229 (*Reina*); Guinard [1960] 1988, p. 187, nº 403, repr. (*Le Miracle de la Vierge*); Gudiol 1976, p. 74, fig. 519; Valdivieso 1978, pp. 114-115 (*Reyna*); Pérez Escolano 1982, pp. 547-548, 554, 556-557; Valdivieso 1982, p. 72 (*¿Zambrano?*); Ressort 1988, pp. 119-121; Serrera 1988, pp. 142-147, repr. (*¿Zambrano?*); Fernández López 1991, pp. 189-193, 197 (*Francisco Reyna*); Valdivieso 1991, pp. 418-419 (*¿Reyna o Zambrano?*); Caturla/Delenda 1994, pp. 55, 59-60, 72, 294-295, repr.; Serrera [1997] 2002, p. 864; Vazquez [1998] 2001, pp. 633-634; Delenda 2000, p. 153; Fernández Rojas 2000, pp. 118-126 (*¿Reyna?*); Gerard Powell 2001, p. 172; Mariazza 2001, p. 59 (*Zurbarán*); Civil 2002, p. 82; Fernández López 2002, pp. 264-271, 278-279 (*¿Reyna?*); Moreno 2002, pp. 160, 162; Valdivieso 2003, pp. 251, 254-255, 287-288 (*¿Zambrano?*); Delenda 2005-06, p. 251; Delenda 2009, p. 40, repr.

La aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco en el coro debe su composición al grabado nº 12 de la serie de la *Vida de San Pedro Nolasco en estampas*. No todos los grabados se conservan [véase Ciclo III] pero la descripción de dicha estampa corresponde perfectamente al lienzo: "El coro del monasterio lleno de ángeles y la Virgen en la silla principal. El santo entra por la puerta del coro y queda estupefacto" [Manrique 2000, p. 107]. Según las fuentes antiguas, el milagro ocurrió en el primitivo Convento Santa Eulalia de Barcelona. Aconteció cuando la Virgen de la Merced ante el olvido de tocar la campana para el rezo en el coro, apareció y presidió los cantos de laudes, rodeada de ángeles mancebos vestidos con hábitos mercedarios. Para representar este episodio milagroso, el pintor se inspira en modelos reales: los novicios del convento cuyos rostros ensimismados e inmóviles actitudes contrastan con el gesto algo grandilocuente del santo asombrado.

¿Zambrano?

Z-2 (Ciclo III)

Milagro de la barca

Óleo sobre lienzo, 170 x 210 cm

Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Claustro de los Bojes; Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275 (*Zurbarán*); Vázquez [1730] 1998, p. 199 (*Francisco de la Reina*); Ponz [1786] 1972, IX, p. 106 (*muchos retoques, Zurbarán o Reyna*); Arana [1766] 1789, p. 42; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 301; González de León [1844] 1973, II, p. 155 (*Zurbarán o Reina*); Mercey [1852] 1855, p. 262; Matute 1887, III, p. 376 (*Polanco*); Gestoso 1909, pp. 14, 17-18 (*atribución dudosa*); Mayer 1911, p. 152 (*atelier*); Mayer 1913, II, p. 66 (*ídem*); Kehrer 1918, p. 42, fig. 11; Mayer 1922, p. 314; Sánchez Cantón 1922, pp. 209-212, 214-216 (*Francisco Reyna*); Mayer [1928] 1942, p. 335 (*Reina*); Calzada/Santa Marina 1929, pp. 116-117 repr. (*detalle*) (*¿Zurbarán, Fransisco Reina?*) pp. 116-117; Carriazo 1929, p. 160 (*Francisco Reina*); López Martínez 1932, p. 221; Robinson 1936, pp. 18, 21 (*¿Francisco de Granadillo o Francisco Reina?*); Guinard 1947, II, pp. 161-171; Rouchès 1958, p. 229 (*Reina*); Guinard [1960] 1988, p. 187, nº 402, repr. (*Francisco Reyna*); Delgado 1965, pp. 288-289; Sebastián 1975, p. 84, repr. (*Francisco Reyna*); Gudiol 1976, p. 74, fig. 518; Valdivieso 1978, p. 115 (*Francisco Reyna*); Pérez Escolano 1982, pp. 547-548, 554, 556-557; Valdivieso 1982, p. 72 (*¿Zambrano?*); Ressort 1988, pp. 119-121; Serrera 1988, pp. 142-147, repr. (*¿Zambrano?*); Fernández López 1991, pp. 189-193, 197-198, (*Francisco Reyna*); Valdivieso 1991, pp. 418-419 (*¿Reyna o Zambrano?*); Caturla/Delenda 1994, pp. 46, 55, 59-60, 72, 294-295, repr.; Serrera [1997] 2002, p. 864; Vázquez [1998] 2001, pp. 633-634; Delenda 2000, p. 153; Fernández Rojas 2000, pp. 118-133 (*¿Reyna?*); Gerard Powell 2001, p. 172; Manrique 2001, p. 159; Civil 2002, p. 82; Fernández López 2002, pp. 267-271, 279 (*¿Reyna?*); Moreno 2002, pp. 160, 162; Valdivieso 2003, pp. 251, 254-255, 288-289 (*¿Zambrano?*); Delenda 2005-06, p. 251; Delenda 2009, p. 41, repr.

Fig. 1: Johann Friedrich Greuter, El milagro de la barca, grabado.

La serie de pinturas encargadas por Fray Juan de Herrera quería subrayar la santidad de su fundador con una sucesión de milagros relatados en las antiguas fuentes escritas. El *Milagro de la barca* es uno de los prodigios obrados por San Pedro Nolasco. En este caso se narra su milagrosa salida de Argel, de donde los Moros lo arrojaron en una vieja barca sin vela, sin remos y sin timón. Gracias a la intervención milagrosa de la Virgen, el santo fundador empleó su capa y su báculo como vela y así "su cuerpo atravesó de Argel a Valencia en brevísimo espacio" [Remón, citado por Fernández López 2002, p. 279]. En este caso se conocen las dos versiones grabadas de la escena (nº 22) por Johann Friedrich Greuter (fig. 1) y por Cornelio Cobrador. Al igual que había hecho Zurbarán en el cuadro de la *Aparición de San Pedro Apóstol a San Pedro Nolasco* (I-16), el pintor se inspira de la versión invertida realizada por Cobrador, sin pintar "los moros que lo miran estupefactos" [Manrique 2000, p. 111]; de este modo se confiere más importancia al hecho milagroso y debía impresionar más a los espectadores.

¿Zambrano?
Z-3 (Ciclo III)
San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco
Óleo sobre lienzo, 170 x 210 cm
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Claustro de los Bojes; Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275; Vázquez [1730] 1998, p. 199 (*Francisco de la Reina*); Ponz [1786] 1972, IX, p. 106 (*numerosos retoques, Zurbarán y Reyna*); Arana [1766] 1789, p. 42; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 301; González de León [1844] 1973, II, p. 155 (*Zurbarán o Reina*); Mercey [1852] 1855, p. 262; Matute 1887, III, p. 376 (*Polanco*); Gestoso 1909, pp. 14, 17-18 (*atribución dudosa*); Mayer 1911, p. 152 (*atelier*); Mayer 1913, II, p. 66 (*ídem*); Kehrer 1918, pp. 39-40, fig. 8; Mayer 1922, p. 314; Sánchez Cantón 1922, pp. 209-212, 214-216 (*Francisco Reyna*); Vázquez 1922, pp. 202, 204, repr.; Mayer [1928] 1942, p. 335 (*Reina*); Calzada/Santa Marina 1929, p. 258, repr. (*detalle*) (*¿Zurbarán, Francisco Reina?*); Carriazo 1929, p. 160 (*Francisco Reyna*); López Martínez 1932, p. 221; Robinson 1936, pp. 18-21 (*¿Francisco de Granadillo o Francisco Reina?*); Guinard 1947, II, pp. 161-171; Rouchès 1958, p. 229 (*Reina*); Guinard [1960] 1988, p. 187, nº 404, repr. (*Saint Ferdinand remet une statue de la Vierge à saint Pierre Nolasque*); Gudiol 1976, p. 74, fig. 520; Valdivieso 1978, pp 115-116 (*Reyna*); Véliz 1981, pp. 274-275, 278, 285, fig. 6; Pérez Escolano 1982, pp. 547-548, 554, 556-557; Valdivieso 1982, p. 72 (*¿Zambrano?*); Cabra/Santiago Páez 1988, pp. 186-187, fig. 82 (*detalle*); Ressort 1988, pp. 119-121; Serrera 1988, pp. 142-147, repr. (*¿Zambrano?*); Fernández López 1991, pp. 189-193, 198, fig. 56 (*Francisco Reyna*); Valdivieso 1991, pp. 418-419 (*¿Reyna ou Zambrano?*); Caturla/Delenda 1994, pp. 55, 59-60, 72, 294-295, repr.; Delenda [1997] 1999, p. 81; Serrera [1997] 2002, p. 864; Vázquez [1998] 2001, pp. 633-634; Delenda 2000, p. 153; Fernández Rojas 2000, pp. 118-132 (*¿Reyna?*); Gerard Powell 2001, p. 172; Civil 2002, p. 82; Fernández López 2002, pp. 279-280, fig. 91 (*Reyna*); Moreno 2002, pp. 160, 162; Valdivieso 2003, pp. 254-255, 287-288; Delenda 2005-06, p. 251; Delenda 2009, p. 42, repr.

Como hemos dicho en el comentario sobre la *Rendición de Sevilla* (I-19) el tema del sitio de la ciudad hispalense no aparecía en la vida de San Pedro Nolasco grabada a partir de los dibujos de Jusepe Martínez. El episodio aquí representado se relaciona también con la conquista de Sevilla por los cristianos y el primer asentamiento de la Merced en el reino de Castilla. Este fue promovido por el rey Fernando III en las tierras abandonadas por los moros tras la participación de la Orden en la conquista de Sevilla [Guillermo Vázquez Núñez, *Manual de Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Toledo, 1931, p. 68]. Debió estar situado antes de la *Rendición de Sevilla* este episodio llamado en la *Memoria* de 1730 "Entrega de Nuestra Madre por el Rey San Fernando a Nuestro Santo Patriarca", porque la escena transcurre a las afueras de la ciudad, con el campamento todavía en pie. Serrera piensa que el tema podría ser "San Pedro Nolasco presentando la Virgen de la Merced a San Fernando como mediadora para la conquista de Sevilla" [Serrera 1988, p. 143]. Aunque el milagro de la conquista de Sevilla no había ocurrido aún, los gestos de asombro de los caballeros presentes parecen preludiarlo [Serrera 1988, p. 144]. Este asunto se sitúa al final de la vida del Santo Fundador y participa del deseo de Fray Juan de Herrera por ensalzar la Orden Mercedaria en el ámbito de la Reforma tridentina, como convento de muy antigua tradición en Sevilla. La influencia de Zurbarán en la composición y el estilo del friso de caballeros retratados es indudable en este lienzo, el mejor de los que se conservan en la catedral.

Zambrano
Z-4 (Ciclo III)
Muerte de San Pedro Nolasco
ca 1598-1639
Óleo sobre lienzo, 170 x 210 cm
Ángulo inferior izquierdo restos de la firma (¿Juan de Zambrano?)
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro
Restaurado a Sevilla en 1982

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Claustro de los Bojes; Sevilla, Catedral, Capilla de San Pedro.

Exposiciones: Sevilla 1982, nº 19; Río de Janeiro 1983, nº 42.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275; Vázquez [1730] 1998, p. 199; Ponz [1786] 1972, IX, p. 106; Arana [1766] 1789, p. 42; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 301; González de León [1844] 1973, II, p. 155; Mercey [1852] 1855, p. 262; Matute 1887, III, p. 376 (*Polanco*); Gestoso 1909, pp. 14, 17-18 (*atribución dudosa*); Mayer 1911, p. 152 (*atelier*); Mayer 1913, II, p. 66 (*ídem*); Kehrer 1918, pp. 40-41, fig. 9; Mayer 1922, p. 314; Sánchez Cantón 1922, pp. 209-212, 214-216 (*Francisco Reyna*); Mayer [1928] 1942, p. 335 (*Reina*); Carriazo 1929, p. 160 (*Francisco Reyna*); López Martínez 1932, p. 221; Guinard 1947, II, pp. 161-171; Rouchès 1958, p. 229 (*Reina*); Guinard [1960] 1988, p. 187, nº 405, repr.; Buendía 1965, pp. 278-279, 283, repr. (*Reina*); Gudiol 1976, p. 74, fig. 521; Valdivieso 1978, p. 116 (*Juan de Zurbarán*); Pérez Escolano 1982, pp. 547-548, 554, 556-557; Valdivieso 1982, p. 72 (*¿Zambrano?*); Valdivieso 1983, pp. 102-103, repr. (*Zambrano*); Ressort 1988, pp. 119-121; Serrera 1988, pp. 142-147, repr. (*¿Zambrano?*); Fernández López 1991, pp. 189-193, 198-199, fig. 57, (*Francisco Reyna*); Valdivieso 1991, pp. 418-419 (*¿Zambrano?*); Caturla/Delenda 1994, pp. 55, 59-60, 72, 294-295, repr.; Serrera [1997] 2002, p. 864; Vázquez [1998] 2001, pp. 633-634; Delenda 2000, p. 153; Fernández Rojas 2000, pp. 118-134 (*¿Zambrano?*); Gerard Powell 2001, p. 172; Civil 2002, p. 82; Moreno 2002, pp. 160, 162; Valdivieso 2003, pp. 251, 254-255, 287-288, fig. 265 (*Zambrano*); Delenda 2005-06, p. 251; Delenda 2009, p. 43, repr.

La serie sobre la vida de San Pedro Nolasco se cerraba lógicamente con el relato de su muerte. En la *Memoria* de 1730, el cuadro hoy conservado en la catedral, está citado erróneamente como "el del Sepulcro de San Ramón". Pero dicho tema aparecía ya pintado por Pacheco en el Claustro Grande. Guinard acertadamente señaló el verdadero tema del lienzo, es decir el tránsito de San Pedro Nolasco. El santo estaba confortado por la visión de su ángel de la guardia. Recibió de él la noticia de su próxima muerte y empezó a pronunciar con devoción el Salmo 110: "*¡Aleluya! Doy gracias al Señor de todo corazón*" y recitando el versículo 9: "Envió la redención a su pueblo" falleció. Este relato antiguo de la muerte del santo fundador aparece como una evidente alusión a la misión redentora de la familia mercedaria. Al parecer, los mercedarios procuraron estas crónicas de la Orden a propósito de la muerte de su Santo Pedro Nolasco porque el nº 24, perdido, de la serie grabada tantas veces aludida, lleva una descripción que no corresponde exactamente con la escena representada: "El santo rinde el espíritu ante un obispo y algunos frailes y el alma va al cielo, le salen resplandores del rostro" [Manrique 2000, p. 112]. Aquí el anciano mercedario, tumbado en diagonal a la derecha del cuadro sostiene un crucifijo con sus manos cruzadas sobre el pecho. No está muerto todavía, sino que parece estar rezando. Un monje muy joven le sostiene por la espalda, mientras que un espléndido ángel con las alas desplegadas le indica en el cielo la visión de Cristo y de su santo patrón Pedro Apóstol. Alrededor del cuerpo moribundo aparecen otros mercedarios de edades y actitudes variadas. Completa la escena a la izquierda un caballero con gorro rojo y un clérigo con birrete negro y muceta parda.

Aunque el pintor pudo inspirarse de la *Exposición del Cuerpo de San Buenaventura* realizada por Zurbarán hacia 1629 (I-13), el tono narrativo de la escena resulta muy diferente. La factura es buena con excelentes detalles, sin embargo las gesticulaciones de los personajes que rodean al santo, no reflejan el espíritu sosegado del maestro extremeño.

Tras la restauración del cuadro en 1982 la firma apareció más clara y Valdivieso la interpretó como posiblemente perteneciente a Juan Luis Zambrano. Precisamente en 1634 Zurbarán se marcha a Madrid para trabajar en la decoración del Salón Grande del Buen Retiro. En el contrato firmado con Fray Juan de Herrera quedaba claro que Zurbarán contaría con la colaboración de sus "oficiales y demás gentes" para terminar el ciclo encargado. ¿Contrataría el pintor extremeño a su compañero cordobés para que terminara la serie de la vida de Pedro Nolasco en el Claustro de los Bojes? Llama la atención la unidad estilística que presentan entre si dichos cuadros. Las semejanzas que existen entre las obras de ambos pintores se entienden por las exigencias del Padre Comendador y se comprende que Ponz dijera que estos cuatro lienzos "apenas pueden distinguirse de los otros". Fray Juan de Herrera también facilitó al nuevo pintor los modelos grabados de Jusepe Martínez, pero los tipos físicos, los ropajes resueltos a base de pliegues más menudos, la animación de los gestos, la presencia de elementos todavía manieristas y el discurso más teatral parecen inhabituales en el caso de Zurbarán si bien al contrario pueden corresponder al de Juan Luis Zambrano.

Detalle de Z-2.

Detalle de JZ-19.

JUAN DE ZURBARÁN
(Llerena, 1620–Sevilla, 1649)

Juan de Zurbarán, hijo de Francisco de Zurbarán y de su primera esposa María de Morales, nació en Llerena (Badajoz) en 1620. Fue un exquisito pintor de bodegones, formándose en el obrador de su padre en Sevilla, donde el maestro extremeño se instaló a partir de 1629. Recibió una educación esmerada, cultivando el arte de la danza y de la poesía además del estudio de la pintura, y es muy probable que colaborara desde muy temprano con su padre en los numerosos encargos para los conventos de la capital hispalense, siendo sin la menor duda el mejor alumno de su ilustre padre. En 1641, se casó con Mariana de Quadros, rica heredera de familia acomodada, con la cual tuvo dos hijos: el primero en 1642 y el segundo en 1644, año en el que también abrió probablemente su propio obrador. Aunque sólo conocemos su actividad pictórica como bodegonista, sabemos que recibió en 1644 el encargo de dos grandes lienzos de milagros de la vida de Santo Domingo para la Cofradía del Rosario de Carmona[1]. Desagraciadamente estas pinturas de temática religiosa no han podido ser identificadas hasta ahora, razón por la cual no podemos saber cual fue exactamente su participación en los conjuntos contratados por Francisco de Zurbarán en sus años de intensa actividad. Juan de Zurbarán murió víctima de la epidemia de peste que azotó Sevilla en 1649, a la temprana edad de veintinueve años[2].

Desde hace unos diez años, sus naturalezas muertas, a menudo confundidas anteriormente con las del propio Francisco de Zurbarán, han sido mejor estudiadas y cada día más apreciadas por el público. La autoridad paterna aparece patente en sus bodegones, pero también se advierten influencias flamencas y napolitanas. Su primera obra conocida, un pequeño *Plato de uvas* (Burdeos, colección privada), firmado y fechado en 1639, está ya muy logrado y revela unas precoces dotes de pintor en el género de la naturaleza muerta. En el *Bodegón con servicio de chocolate* del museo de Kiev, firmado y fechado en 1640, rompe completamente con el sentido de simetría de su padre e introduce con el molinillo de chocolate sobresaliendo de la mesa, un elemento de trampantojo al modo de ciertos pintores nórdicos. También hay que relacionar su obra con la de Pedro de Camprobín (Almagro, 1605-Sevilla, ca 1674), otro gran artista, establecido en Sevilla en 1630 que se especializó en la pintura de bodegones, muy influenciado por la obra de Francisco de Zurbarán. En el Museo Provincial de Pontevedra se conserva una *Taza de agua y rosa en un plato de plata* que copia el exquisito bodegón de mismo tema de Francisco de Zurbarán conservado en la National Gallery de Londres (I-25). Muy curioso también es el parentesco evidente entre el *Plato de frutas* de colección privada atribuido a Juan de Zurbarán por Peter Cherry (JZ-5 bis) y otro *Plato de frutas* de una colección barcelonesa firmado por Camprobín (figs 1 y 2 en JZ-5 bis). También fue atribuido a Camprobín el exquisito bodegón de *Peras en cuenco de porcelana* del Art Institute of Chicago (JZ-16). No hay que descartar la posibilidad de que Juan de Zurbarán y Pedro de Camprobín hayan trabajado juntos en algún momento de la corta carrera de Juan. No existen pruebas documentadas de la presencia de Camprobín en el obrador de Zurbarán, sin embargo se conocían seguramente bastante bien ya que Ignacio de Ries, asistente de Zurbarán hacia 1635, era cuñado de Camprobín[3].

Un tercer *Bodegón con cesto de fruta y cardos*, firmado y fechado en 1643, pertenece a una fundación finlandesa. Sorprende por su parecido con obras napolitanas contemporáneas y subraya un cambio evidente en la sensibilidad del joven pintor. Este lienzo finlandés ha permitido a Jordan atri-

[1] Caturla 1947 y 1957 (Caturla/Delenda 1994, documento nº 130).

[2] Los datos fundamentales sobre la vida y la obra de Juan de Zurbarán se pueden consultar en Caturla 1957, pp. 269-286, Pemán 1958, pp. 193-211, Jordan 1985, pp. 222-234, Pérez Sánchez 1983-84, p. 77 y 1987, p. 98, Caturla/Delenda 1994, pp. 197-200, Jordan/Cherry 1995, pp. 106-108 Cherry 1998, pp. 111-122, 1998[1] y 1999, pp. 255-260; Jordan 1998, Pérez Sánchez 1998[1], pp. 32-40 y 213-216, y Valdivieso 2003, pp. 288-292.

[3] Véase Cherry 1999, p. 552.

buir de un modo convincente ciertas naturalezas muertas de un carácter semejante, bastante alejado de la serenidad poética de los bodegones paternos. Se le pueden atribuir actualmente con certeza una docena de bodegones, de los cuales como hemos dicho tres están firmados, así como otra media docena que podría ser de su mano o haberse pintado en su propio taller. El *corpus* de su obra nos revela a uno de los artistas más innovadores de su época en el género de los bodegones y actualmente es reconocido como uno de los mejores representantes de este género, no sólo de la escuela sevillana del siglo XVII, sino de todo el Siglo de Oro español[4].

[4] Los bodegones de Juan de Zurbarán han sido mostrados recientemente en numerosas exposiciones y estudiados con detenimiento por reconocidos especialistas (ver *supra* nota 2). Razón por la cual sólo hemos hecho fichas técnicas sin comentarios de las siguientes obras del catálogo. Peter Cherry piensa que el *Bodegón con cacharros, fruta, pepinillo y pimientos*, que se conserva en una fundación privada (I-193) podría ser de la mano de Juan de Zurbarán (comunicación oral abril 2010).

JZ-16.

JZ-1
Plato de uvas
1639
Óleo sobre cobre, 28 x 36 cm
Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: *Juan de Zurbarán-facie./.1639.*
Francia, colección privada

Procedencia: Madrid, colección Godoy, 1807; comprada en un anticuario de Cantarets (Francia), hacia 1860; colección privada [Georges Lung], Marsille-sur-Marly (Francia); Burdeos (Francia), colección privada.

Exposiciones: Burdeos 1955, nº 93 bis; Burdeos 1978, nº 86; Londres 1995, nº 39; Barcelona 1998, nº 20; Burdeos 1999, nº 12; Bilbao 1999-2000, nº 32.

Bibliografía: Martin-Méry 1955, p. 54, pl. XXIII; Gaya 1958, nº 3149; Pemán [1958] 1989, pp. 186-193, fig. 5 (*Francisco de Zurbarán*); Soria 1959, pp. 275, 277; Guinard [1960] 1988, nº 613; Camón [1961] 1985, p. 312; Pemán [1961] 1989, pp. 205-206 (*Francisco de Zurbarán*); Torres Martín 1963, pp. LXXXV-LXXXVI; Malitzkaya 1964, p. 112; Torres Martín 1964, p. 444; Pemán 1964-65, p. 85; Gállego 1976, pp. 50, 69; Baticle 1978, p. 125, repr.; Pérez Sánchez 1983-84, p. 77, repr.; Jordan 1985, pp. 224-225, fig. XV.2; Valdivieso 1986, pp. 189-190; Pérez Sánchez 1987, pp. 95, 98, fig. 84; Pérez Sánchez 1990-91, pp. 381, 384; Pérez Sánchez 1992, p. 204, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 198-199, repr.; Jordan/Cherry 1995, pp. 104, 106, 109, 111, 214, repr.; Jordan 1997-98, pp. 105, 107-108, fig. 13.1; Cherry 1998, p. 113, fig. 3; Jordan 1998, pp. 162-163, 233-234, repr.; Cherry 1999, pp. 255-256, 547, repr.; Le Bihan 1999, pp. 44-45, fig. 4; Ribemont/Boysson/Richard 1999, p. 58, repr.; Cuyàs 1999-2000, pp. 165, 290, repr.; Cherry 2000, p. 7, fig. 2; Scheffler 2000, pp. 272, 575, fig. 112; Rose [2002] 2003, pp. 320-321, fig. 4; Valdivieso 2003, pp. 289- 290, fig. 267; Cuyàs 2005-06, p. 336; Fernández Pardo 2007, IV, p. 274; V, p. 506; Rose 2008, nº 726.

JZ-2
Plato de limones
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 36,1 x 50,3 cm
Madrid, Real Academia de San Fernando

Procedencia: Madrid, Subastas Alcalá, 29 de noviembre de 2000, nº 54 (510.860 €); comprado por la Real Academia de San Fernando.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cherry 2000, pp. 1-9, repr. (*Juan de Zurbarán*); Scheffler 2000, pp. 178, 573, fig. 57 (*Francisco de Zurbarán*); *Antiqvaria* 2001, nº 190, p. 84, repr. (*Juan de Zurbarán*): *El Periódico del Arte*, enero 2001, p. 35 (*ídem*).

¿Juan de Zurbarán?
JZ-3
Bodegón de manzanas
Óleo sobre lienzo, 40 x 60 cm
Madrid, colección Plácido Arango

Procedencia: Madrid, colección Marqués de Cerralbo; vendido antes de 1936; Madrid, colección privada; Suecia, colección privada en 1971; Madrid, colección Plácido Arango.

Exposiciones: Madrid 2002-03, nº 10.

Bibliografía: Pemán [1958] 1989, pp. 209-210, fig. 1 (*Francisco de Zurbarán, ap. 1650*); Guinard [1960] 1988, nº 597, lám. 37 (*ídem*); Frati 1975, nº 100 (*ídem*); Cherry 1999, p. 268, lám. LXXXIV, nº 2 (*Juan de Zurbarán*); Cherry 2002-03, pp. 117-118, repr. (*ídem*).

JZ-4
Plato de Albaricoques
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 34,6 x 52,1 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Desconocida; Nueva York, venta Sotheby's, 23 de enero de 2003, nº 16 (792.000 $).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Nueva York 2003, pp. 26-27, repr. (*Juan de Zurbarán*).

JZ-5
Bodegón con fruta y jilguero
ca 1639-1640
Óleo sobre lienzo, 40 x 57 cm
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Inv. MNAC/MAC 5671)

Procedencia: Comprado en 1904 por la Junta de Museos.

Exposiciones: Gerona 1987, nº 32; Barcelona 1989, nº 25; Londres 1995, nº 40; Barcelona 1996, nº 26; Barcelona 1998, nº 21; Ámsterdam 1998-99, nº 180; Valladolid 1999, nº 37; Barcelona 2005-06, nº 83.

Bibliografía: *Barcelona* 1906, p. 83, nº 305 (*anónimo*); cat. exp. Gerona 1987, p. 43 (*atribuido a Pedro de Camprobín*); Jordan 1988, nº 27, pp. 214-216, repr. (*ídem*); cat. exp. Barcelona 1989, p. 42 (*Camprobín*); Jordan/Cherry 1995, p. 106, 107, 214, repr. (*Juan de Zurbarán*); Cuyàs 1996, pp. 36, 72-73, repr. (*ídem*); Cherry 1998, pp. 113-114, fig. 5 (*ídem*); Cherry 1998$_1$, pp. 164-165, 234, repr.; Cuyàs 1998-99, p. 253, repr.; Cherry 1999, pp. 256-257, fig. 182, 268 (*ídem*); Cuyàs 1999, p. 332, repr.; Cherry 2000, pp. 8-9, fig. 3; Scheffler 2000, pp. 223, 574, fig. 97 (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 292 (*ídem*); Cuyàs 2005-06, pp. 336-337, repr.

Obrador de Juan de Zurbarán
JZ-5 bis
Plato de frutas
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 43 x 54,4 cm
Colección privada

Procedencia: Desconocida; Londres, venta Sotheby's, 10 de julio de 2003, nº 45 (no vendido).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cherry 1999, pp. 130, 250, lám. LXXXIV, fig. 1 (*variante autógrafa del cuadro de Barcelona, MNAC*); cat. venta Londres 2003, nº 45, repr. (*ídem*).

Fig. 1: Pedro de Camprobín, Plato de frutas, colección privada.

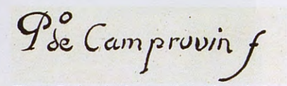


Fig. 2: Pedro de Camprobín, Plato de frutas, colección privada, detalle de la firma.

Atribuido a Juan de Zurbarán
JZ-6
Plato con uvas, higos, ciruelas y manzanas
Óleo sobre lienzo, 34 x 42 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Desconocida; Nueva York, venta Christie's, 29 de enero de 1999, nº 205 (190.000 $).

Exposiciones: Potenza 2006-07, nº 5.

Bibliografía: Cherry 1998, pp. 114, 117, 121, fig. 9 (*attributed to Juan de Zurbarán*); cat. venta Nueva York 1999, p. 51, repr. (*Juan de Zurbarán*); Baron 2003, p. 64, repr. (*ídem*); Aterido 2006-07, pp. 162-163, repr. (*ídem*); Romero 2009, pp. 181-185, [figs.31- 36] (*¿Juan de Zurbarán?*).

Atribuido a Juan de Zurbarán
JZ-7
Plato de higos
Óleo sobre lienzo, 34 x 42 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Sevilla, colección privada; Londres, venta Christie's, 29 de mayo de 1992, nº 317 (80.000 £).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torres Martín 1963, lám. LXXXVI, fig. 30 (*¿Juan de Zurbarán?*); cat. venta Londres 1992, nº 317, repr. (*Juan de Zurbarán*); Cherry 1998, p. 121, nota 23 (*ídem*) cat. venta Christie's, 29 de enero de 1999, p. 51, fig. 1, en nº 205 (*ídem*).

Círculo de Juan de Zurbarán
JZ-8
Plato de granadas
Óleo sobre lienzo, 33 x 40 cm
Madrid, colección Juan Abelló

Procedencia: Londres, venta Sotheby's, 10 de julio de 2003, nº 186; Madrid, colección Juan Abelló.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 2003, nº 186 (*círculo de Juan de Zurbarán*); *Antiqvaria*, octubre 2003, p. 99 (*Juan de Zurbarán*).

JZ-9

Plato con membrillos, uvas, higos y ciruelas
ca 1645
Óleo sobre lienzo, 33,5 x 49 cm
París, colección privada

Procedencia: Desconocida; Madrid, colección Julia Segovia Argudo (1995-98); París, colección privada.

Exposiciones: Londres 1995, nº 42; Nueva York-Londres$_1$ 1997-98, nº 13; Barcelona 1998, nº 26; Bilbao 1999-2000, nº 34.

Bibliografía: Jordan/Cherry 1995, pp. 108-109, 214, repr. (*Juan de Zurbarán*); Jordan 1997-98, pp. 107-109, repr. (*ídem*); Cherry 1997-98, pp. 90-91, fig. 2 (*ídem*); Cherry 1998, pp. 114, 116, 121, fig. 8 (*ídem*); Cherry 1998$_1$, pp. 174-175, 237, repr. (*ídem*); Cuyàs 1999-2000, pp. 169-170, 290-291, repr. (*ídem*); Cherry 1999, p. 256, lám LXXXII, fig. 2 (*ídem*); Cherry 2000, pp. 8-9, fig. 4 (*ídem*); Scheffler 2000, pp. 233, 273, fig. 113 (*Francisco de Zurbarán*).

JZ-10

Bodegón con molinillo de chocolate
Óleo sobre lienzo, 48 x 75 cm
Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo: *Juan de Zurbarán fati./1640*
Kiev (Ucrania), Kieskij Musej [museo de arte occidental y oriental]

Procedencia: Colección Khanenko, San Petersburgo, nacionalizada en 1918.

Exposiciones: Londres 1995, nº 41; Barcelona 1998, nº 22.

Bibliografía: Errera 1920, I, p. 228; Witt 1924, pp. 43, 52; Amorós 1927, p. 139 (*Francisco de Zurbarán*); Mayer 1927, p. 320 (*Francisco de Zurbarán*); Cavestany [1936] 1940, p. 177; Ghilarov 1938, p. 190, pl. A (*Juan de Zurbarán*); Seckel 1946, pp. 289-290, 294, figs. 9-10; Seckel 1947, p. 62, nº VIII; Sterling [1952] 1985, p. 69; Soria 1953, nº 175, fig. 122 (*Juan or Francisco de Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3148; Pemán [1958] 1989, pp. 184-186, 192, 194, fig. 1 (*Juan de Zurbarán*); Soria 1959, pp. 274-275, 277; Guinard [1960] 1988, nº 614, pl. I; Camón [1961] 1985, p. 312; Torres Martín 1963, p. LXXXII-LXXXV, fig. 9; Guinard 1964, p. 127; Malitzkaya 1964, pp. 111-112, pl. III; Sánchez Camargo 1964, p. 76; Gállego 1976, pp. 50, 69; Pérez Sánchez 1983-84, p. 77; Jordan 1985, pp. 225-227, fig. XV.3; Monreal y Tejada 1985, pp. 65-66; Valdivieso 1986, p. 190; Pérez Sánchez 1987, pp. 94, 98, fig. 83; Pérez Sánchez 1990-91, pp. 381-382, 384, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 198-199, repr.; Pinette 1994, p. 76; Cherry 1995, p. 142, fig. 1; Jordan/Cherry 1995, pp. 104, 106-108, 214, repr.; Jordan 1998, pp. 166-167, 234-235, repr.; Cherry 1999, pp. 258, 547, pl. LXXXII, nº 1; Jordan 1999, p. 105, fig. 13.2; Jordan 1999-2000, p. 134, fig. 1; Scheffler 2000, pp. 357-358, fig. 250; Valdivieso 2003, pp. 290-291, fig. 268; Cherry 2004, p. 198, fig. 98; Fernández Pardo 2007, IV, p. 274; V, p. 506.

JZ-11

Bodegón con molinillo de chocolate
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 46 x 84 cm
Barcelona, colección José Felipe Bertrán de Caralt

Procedencia: Barcelona, colección Cambó, regalado a José Bertrán y Musitu; Barcelona, colección Felipe Bertrán Güell; Barcelona, colección José Felipe Bertrán de Caralt.

Exposiciones: Estocolmo 1959-60, nº 120; Madrid-Barcelona 1990-91, nº 41; Sevilla 1991-92, nº 35; Tokio-Nagoya 1992, nº 24.

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, p. 346 (*Juan de Zurbarán*); Sánchez Cantón 1955, pp. 29-30, 79, 82 (*Francisco de Zurbarán, idéntico a las versiones del Prado y MNAC* [sic]); Soria 1959, pp. 274-275, 277, lám. II (*Juan de Zurbarán*); cat. exp. Estocolmo 1959-60, pp. 89-90 (*Francisco de Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 618 (*Francisco de Zurbarán*); Pemán [1961] 1989, p. 205 (*Juan de Zurbarán*); Malitzkaya 1964, p. 112; Jordan 1985, pp. 225-226, fig. XV.4 (*imitador of Juan de Zurbarán*); Monreal y Tejada 1985, pp. 64-65, repr. (*Francisco de Zurbarán*); Pérez Sánchez 1987, pp. 95- 98, fig. 85 (*Juan de Zurbarán*); Pérez Sánchez 1990-91, pp. 382-384, repr. (*ídem*); Valdivieso 1991-92, pp. 100-101, repr. (*Juan de Zurbarán*); Caturla/Delenda 1994, pp. 198-199, repr. (*ídem*); Cherry 1998, pp. 119-120, 122 (*taller o obrador de Juan de Zurbarán*); Cherry 1999, p. 269, note 29 (*ídem*); Scheffler 2000, p. 359, fig. 1 (*Juan de Zurbarán*).

Seguidor de Juan de Zurbarán

JZ-12

Bodegón con servicio de chocolate
ca 1640
52 x 74,5 cm
Besançon, Musée d'Art et d'Archéologie (Inv. 896.1.85)

Procedencia: París, colección Gigoux; legado al museo en 1894.

Exposiciones: Besançon 1956, nº 35; París 1957, nº 42; París 1963, nº 107; Madrid 1983-84, nº 59; México 1994, nº 27; Bolonia 1998, nº 72.

Bibliografía: Lapret 1902, nº 106, p. 15 (*école espagnole*); Chudant 1929, nº 136, p. 35 (*école espagnole*); cat. exp. Besançon 1956, pp. 24-25 (*peintre espagnol du XVIIIe siècle*); cat. exp. París 1957, p. 19 (*école espagnole fin XVIIe siècle?*); Camón [1961] 1985, p. 312, fig. 265 (*Juan de Zurbarán*); Baticle 1963, p. 263 (*Juan de Zurbarán*);

Guinard 1964, p. 127 (*no atribuido a Juan de Zurbarán*); Torres Martín 1978, pp. 49, 53, fig. 17; Pérez Sánchez 1983-84, p. 87, repr. (*Juan de Zurbarán*); Jordán 1985, p. 226, fig. XV.5 (*imitador de Juan de Zurbarán*); Hansel 1989, p. 2164, repr. (*Juan de Zurbarán*); Gutiérrez Alonso 1992, p. 19 (*Juan de Zurbarán*); Caturla/Delenda 1994, pp. 198-199, repr. (*attribué à Juan de Zurbarán*); Pinette/Soulier-François 1992, pp. 76-77, repr. (*Juan de Zurbarán*); Pommier 1994, pp. 52-53, repr. (*Juan de Zurbarán*); Cherry 1998, pp. 120, 122 (*imitador of Juan de Zurbarán*); *L'Estampille*, marzo de 1998, p. 7, repr. (*Juan de Zurbarán*); Pommier 1998, p. 241, repr. (*ídem*); Cherry 1999, p. 269, nota 29 (*imitación de Juan de Zurbarán*); Scheffler 2000, p. 370, fig. 256 (*Juan de Zurbarán*); Fernández Pardo 2007, pp. 506-507, fig. 224.

Atribuido a Juan de Zurbarán

JZ-13

Bodegón con pastel de carne, paño y objeto de cristal

Óleo sobre lienzo, 60 x 79 cm

Colección privada

Restaurado en 2003 por Rafael Romero

Procedencia: Barcelona, colección Ignacio Balanzó; Buenos Aires/Madrid, colección Javier Serra; colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Soria 1953, nº 72, fig. 45 (*Francisco de Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3011 (*ídem*); Pemán [1958] 1989, pp. 196-197, fig. 12 (*¿Juan de Zurbarán?*); Soria 1959, p. 277, pl. II (*Francisco de Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 608, repr. (*Francisco de Zurbarán*); Torres Martín 1963, p. LXXXVI, nº 113 (*Francisco de Zurbarán*); Sánchez Camargo 1964, p. 76, repr.; Frati 1975, nº 102 (*Francisco de Zurbarán*); Gudiol 1976, nº 547, fig. 490 (*ídem*); Jordan 1985, p. 227, fig. XV.6 (*attributed to Juan de Zurbarán*); Pérez Sánchez 1987, p. 98 (*Juan de Zurbarán*); Fernández García 1997, nº 758 (*Francisco de Zurbarán*); Fernández Pardo 2007, IV, p. 616; Romero 2009, pp. 178-181, 189, [figs. 22-30] (*Juan de Zurbarán*).

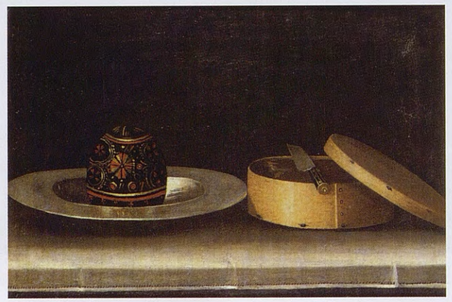
Atribuido a Juan de Zurbarán

JZ-14

Bodegón con plato y caja

Óleo sobre lienzo, 45 x 81 cm

Barcelona, colección privada



Procedencia: Barcelona, colección Brossá (comprado en el mercado del arte); Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Madrid 1983-84 (fuera de cat.); Tokio/Nagoya 1992, nº 25.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1987, p. 97, fig. 87 (*Juan de Zurbarán*); cat. exp. Tokio/Nagoya 1992, pp. 103-104, fig. 25 (*ídem*); Scheffler 2000, pp. 366-367, 580, fig. 252 (*¿Juan de Zurbarán?*).

JZ-15

Bodegón con cesta de frutas y cardo

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 106 cm

Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo: *D Juan de Zurbarán, faciebat / 1643*

Mänttä (Finlandia), The Gösta Serlachins Fine Arts Foundation

Procedencia: Comprado en 1938 en Estocolmo por Gösta Serlachins al marchante Louis Richter; The Gösta Serlachins Fine Arts Foundation, Mänttä (Finlandia).

Exposiciones: Nápoles-Zúrich-Rotterdam 1964-65, nº 132; Fort Worth-Toledo 1985, nº 43; Barcelona 1998, nº 23.

Bibliografía: Causa 1964-65, pp. 67-68, fig. 59b (*Michelangelo de Campidoglio*); Causa 1972, V, p. 1051 (*Juan de Zurbarán*); Jordan 1985, pp. 227, 230-232, 234, 239, pl. 43, fig. XV.9; Valdivieso 1986, p. 190; Pérez Sánchez 1987, pp. 96, 100, 232, fig. 86; Jordan/Cherry 1995, pp. 106-107, fig. 80; Pérez Sánchez 1996-97, p. 146; Jordan 1997-98, pp. 107-108, fig. 13.3; Jordan 1998, pp. 168-169, 235-236, repr.; Cherry 1998, pp. 115, 117, fig. 6; Cherry 1999, pp. 257, 547; Valdivieso 2003, p. 291, fig. 269; Cuyàs 2005-06, p. 338; Fernández Pardo 2007, IV, p. 274.

JZ-16

Peras en cuenco de porcelana

ca 1645

Óleo sobre lienzo, 82,6 x 106,6 cm

Chicago (IL), The Art Institute of Chicago

Procedencia: Madrid, José de Madrazo, 1856; Madrid, marqués de Salamanca, 1883; Madrid, condesa de Montarco, 1905; Nueva York, Knoedler and Co., 1935; Nueva York, Joseph Brummer, 1944-46; comprado por The Art Institute of Chicago en 1947.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 48; Milwaukee-Cincinnati 1956, nº 59; Baltimore 1961, nº 20; Filadelfia 1963, s.n.; Newark 1964-65, nº 39; Fort Worth-Toledo 1985, nº 46; Madrid 2002-03, nº 9.

Bibliografía: Cat. exp. Madrid 1905, p. 30 (*Francisco de Zurbarán*); Cascales [1911] 1931, p. 93 (*ídem*); Kehrer 1918, p. 147 (*ídem*); Soria 1944, p. 164 (*ídem*); Soria 1944$_1$, pp. 128-129, fig. 2 (*ídem*); Seckel 1946, pp. 288-289, 293-295, 299, fig. 8 (*idem*); Seckel 1947, p. 62 (*ídem*); *Chicago* 1953, p. 29, repr. (*ídem*); Soria 1955, nº 168, fig. 124, pl. color n.p. (*ídem*); cat. exp. Milwaukee/Cincinnati 1956, nº 60 (*ídem*); Gaya 1958, nº 3102 (*ídem*); Pemán 1958, pp. 190-191, fig. 8 (*Francisco y Juan de Zurbarán*); Soria 1959, pp. 278-279, pl. I (*Camprobín*); Guinard [1960] 1988, nº 603 (*Francisco de Zurbarán?*); *Chicago* 1961, pp. 97, 490, repr. (*Francisco de Zurbarán*); cat. exp. Baltimore 1961, p. 23, repr. (*ídem*); Pemán 1961, pp. 275-276 (*¿Camprobín?*); cat. exp. Filadelfia 1963, p. 121, repr. (*Francisco de Zurbarán*); Torres Martín 1963, nº 114 (*Francisco de Zurbarán*); Gaya 1964, p. 69 (*ídem*); Sánchez Camargo 1964, p. 76, repr.; cat. exp. Newark 1964-65, nº 46, repr. (*Francisco de Zurbarán*); Maxon 1970, pp. 258, 281, repr. (*Juan de van der Hamen*); Frati 1975, nº 567 (*Francisco de Zurbarán?*); Jordan 1985, pp. 238-240, 246 (*Juan de Zurbarán*); Harris 1985, pp. 643-645, fig. 98 (*circle of Francisco de Zurbarán*); Jordan 1997-98, pp. 107, 246 (*Juan de Zurbarán*); Cherry 1998, pp. 115-116, 118, fig. 7 (*ídem*); Cherry 1999, pp. 256-257, pl. LXXXIII (*ídem*); Cherry 2002-03, pp. 115-116, repr. (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 292, fig. 270 (*ídem*); Cuyàs 2005-06, p. 338 (*ídem*); Fernández Pardo 2007, II, p. 353.

JZ-17

Bodegón con cesto de manzanas, membrillos y granadas

ca 1645

Óleo sobre lienzo, 77 x 108,5 cm

Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 24259)

Procedencia: Barcelona, colección Gil, depositado en el MNAC en 1922; comprado por el museo en 1944 (*atribuido a Velázquez*).

Exposiciones: Madrid 1983-84, nº 65; Fort Worth-Toledo 1985, nº 44; Gerona 1987, nº 32; Barcelona 1989, nº 31; Barcelona 1996, nº 27; Barcelona 1998, nº 24; Palma de Mallorca 1998-99, nº 42; Bilbao 1999-2000, nº 33, Barcelona 2005-06, nº84.

Bibliografía: Oriol 1916, pp. 15, 19, repr. (*Velázquez*); *Barcelona* 1936, p. 184, nº 9; Soria 1959, p. 279, lám. 4 (*Pedro de Medina*); Torres Martín 1971, p. 99, fig. 2; Pérez Sánchez 1983-84, p. 91, fig. 65 (*¿anónimo sevillano?*); Jordan 1985, pp. 231, 233-234, repr. (*Juan de Zurbarán*); Harris 1985, p. 643 (*not wholly convincingly attributed to Juan de Zurbarán*); cat. exp. Gerona 1987, p. 43, repr. (*Juan de Zurbarán*); Jordan 1988, nº 33, pp. 234-236, repr. (*ídem*); cat. exp. Barcelona 1989, p. 43, repr. (*Juan de Zurbarán*); Caturla /Delenda 1994, pp. 198-199, repr. (*ídem*); Jordan/Cherry 1995, pp. 108-109, fig. 82 (*ídem*); Cuyàs 1996, pp. 36, 74-75, repr. (*ídem*); Pérez Sánchez 1996-97, p. 146, repr. (*ídem*); Jordan 1997-98, p. 107 (*ídem*); Cuyàs 1998, pp. 134-135, repr. (*ídem*); Cherry 1998, pp. 115-116, 118, fig. 11 (*ídem*); Jordan 1998, pp. 170-171, 236, repr. (*ídem*); Cherry 1999, pp. 257-258, fig. 183 (*ídem*); Cuyàs 1999-2000, pp. 166-167, 290, repr. (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 292 (*ídem*); Cuyàs 2004, pp. 176-177, repr. (*ídem*); Cuyàs 2005-06, pp. 338-339, repr.

JZ-18

Bodegón con cesto de manzanas, albaricoques, membrillos, brevas, granadas y un bernegal de porcelana

ca 1644-49

Óleo sobre lienzo, 71,3 x 94 cm

España, colección privada

Procedencia: Londres, ca 1940, colección privada; Londres, venta Sotheby's, 6 de diciembre de 1989, nº 38 (650.000 £)

Exposiciones: Sevilla-Madrid 1996-97, nº 52; Oviedo 1997, nº 33.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1989, repr. (*Juan de Zurbarán*); Grimm [1995] 1996, p. 22, repr. (*Francisco de Zurbarán*); Pérez Sánchez 1996-97, pp. 146-147, repr. (*Juan de Zurbarán*); Pérez Sánchez 1997, pp. 98-99, repr. (*ídem*); Cherry 1998, pp. 115, 117, fig. 10 (*ídem*); Cherry 1999, p. 258, fig. 183 (*ídem*).

JZ-19

Bodegón con cesto de manzanas, plato de granadas y florero

ca 1643-49

Óleo sobre lienzo, 81,3 x 109,2 cm

Madrid, colección Várez-Fisa

Procedencia: Londres, colección Denis Sutton; herederos de Denis Sutton; Nueva York, venta Christie's, 31 de enero de 1997, nº 218 (2.600.000 $).

Exposiciones: Barcelona 1998, nº 25.

Bibliografía: Cat. venta Nueva York 1997, pp. 256-257, repr.; Crichton 1997, pp. 18-19, repr.; Jordan 1997-98, p. 107, fig. 13.4; *Antiqvaria*, marzo 1997, p. 93, repr.; *Connaissance des Arts*, marzo 1997, p. 108, repr.; *Journal des Arts*, marzo 1997, p. 57, fig. 4; *L'Estampille-l'Objet de l'Art*, abril 1997, p. 19, repr.; Cherry 1998, pp. 115-116, 119, fig. 12 (*ídem*); Pérez Sánchez/Navarrete 1998, pp. 172-172, 236-237, repr.; Cherry 1999, p. 257, pl. LXXXV (*ídem*); Aterido 2002, p. 41; Urbina [1999] 2002, p. 83 (*ídem*); Baron 2003, p. 64, repr. (*ídem*); Valdivieso 2003, pp. 69, 71, 292, fig. 68 (*ídem*); Cuyàs 2005-06, p. 338 (*ídem*); Romero 2009, pp.185-187, figs. [37-44] (*ídem*).

Detalle de JZ-18.

Detalle de IR-1.

IGNACIO DE RIES
(¿Flandes?, ca 1616–¿Sevilla?, posterior a 1665)

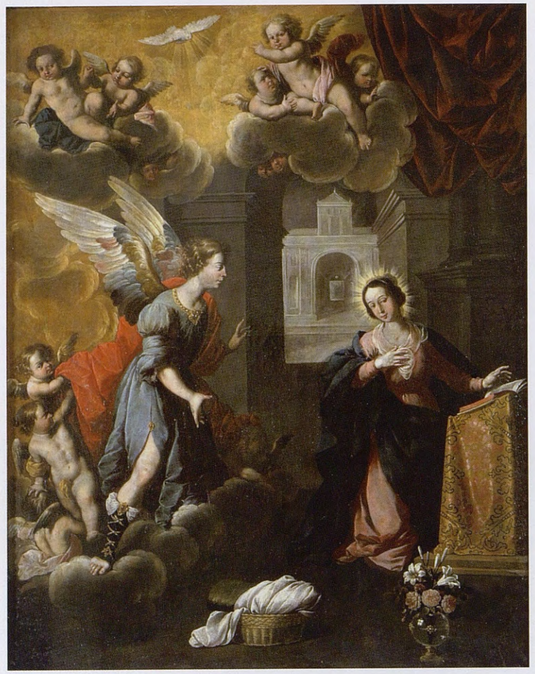
Ignacio de Ries fue uno de los buenos ayudantes de Francisco de Zurbarán hacia 1635-1635[1]. Sin embargo, hasta 1990 se ignoraba que este pintor de origen flamenco hubiera sido alumno de Zurbarán, estando en el obrador sevillano del maestro, cuando contaba unos veinte años[2]. Al parecer, desplegó una importante actividad artística en la capital hispalense, pero su obra más importante, y que ha permitido definir las características de su estilo propio, es la serie encargada en 1653 por el Capitán Pedro Fernández de Miñano y Contreras para adornar la Capilla de la Concepción de la Catedral de Sevilla, adquirida como panteón familiar. Son siete lienzos de gran tamaño, firmados salvo uno, en los cuales se advierte una personalidad artística original no obstante la influencia de Zurbarán sobre todo aparente en sus figuras de santas. La obra más relevante de este conjunto es la *Alegoría del árbol de la vida*, sin duda su obra maestra y más conocida.

Remitimos al catálogo de su obra por Benito Navarrete, que recoge veinte y cinco cuadros, añadiendo solamente las obras descubiertas o atribuidas después de esta publicación.

[1] La vida y la obra de Ignacio de Ries ha sido estudiada y publicada por Navarrete 2001. Véase también Pleguezuelo 1990.
[2] Véase Palomero 1990,, pp. 313-330.

Detalle de IR-1.

IR-1
Anunciación
Óleo sobre lienzo, 183 x 142 cm
Château de Villandry (Francia)



Procedencia: Colección Joachim Carvallo; Château de Villandry, Galerie d'art.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Fig. 1 : Hendrick Goltzius según composición de Maarten de Vos, *Anunciación*, grabado.

Bibliografía: Simone Proell, *La Collection Carvallo. Un goût pour la peinture espagnole en France au début du XXe siècle*, Mémoire de Maîtrise, Université de Paris IV, 2002-03, (inédita), nº 159ª, p. 429, repr. (*escuela de Murillo*).

En su tesina inédita de 2002-03, Simone Proell considera que esta *Anunciación* forma parte de una serie de tres cuadros del mismo tamaño, junto con una *Inmaculada Concepción* y una *Asunción de la Virgen.* La investigadora atribuye los tres lienzos a la escuela de Murillo, pero nosotros no pensamos ni que formen una serie, ni que sean de la misma mano. En el inventario realizado en 1951 tras el fallecimiento de Anna Coleman, esposa de Joachim Carvallo (1869-1936), figura con el nº 137 una *Anunciación* atribuida a la escuela española y valorada en 3.000 francos. Podemos suponer que se trata del cuadro que examinamos ahora. El estilo muy peculiar de esta pintura se asemeja sin duda alguna al de Ignacio de Ries. El canon corto de las figuras, los rasgos de María y el parecido de los característicos angelotes rubenianos con los de la *Asunción de la Virgen*, firmada y fechada en 1661, de la Iglesia de San Bartolomé de Sevilla, son convincentes.

El arcángel llega volando, sin posar los pies en el suelo, acompañado de una multitud de angelitos niños, en un rompimiento de gloria dorado. Para componer este cuadro, el pintor se inspira en varios grabados flamencos, como la *Anunciación* de Maartin de Vos (1598), grabada por Hendrick Goltzius (fig. 1). El profesor Benito Navarrete acepta nuestra atribución (comunicación oral octubre 2004).

IR-2
Santa Lucía
Óleo sobre lienzo, 160 x 91 cm
Madrid, mercado del arte

Procedencia: Madrid, mercado del arte en febrero de 1968 (Arenaza y Maragall).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Esta hermosa *Santa Lucía* pertenece al periodo zurbaranesco de Ignacio de Ries. La atribución que hemos hecho cuando hemos descubierto el lienzo, ha sido confirmada por los profesores Enrique Valdivieso (comunicación oral, abril de 2003) y

Benito Navarrete (comunicación oral, junio de 2003). Su estilo está relacionado con las otras santas del pintor (Navarrete 2001$_1$, nºs 10-17) y guarda similitud con las pecadoras del *Árbol de la vida* de la catedral de Segovia. Los rasgos de la cara con grandes ojos negros, nariz alargada, boca pequeña y el peinado de pelo oscuro que tapa las orejas, son muy característicos de este artista. El tratamiento de las telas está particularmente bien logrado.

Atribuida aquí a Ignacio de Ries
IR-3
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 89 x 57 cm
Inscripción arriba derecha: *S. MARINA*
Hampton Court, Palacio

Procedencia: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 386 (1), nº 396 (4); Londres, venta Christie's, 20 mayo de 1853, nº 390, adquirido por Durlacker (30,10 £); Londres, Buckingham Palace; Hampton Court, Colecciones Reales.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *París* 1838, nº 386 (1), nº 396 (4); Soria 1953, nota en nº 57; Guinard [1960] 1988, nº 284 (*copie ancienne?*); Maclaren/Braham 1970, p. 140, nota 17).

Esta *Santa Marina*, de pequeño tamaño y de canon corto, y con una grafía similar, se asemeja a varias santas de Ignacio de Ries (Navarrete 2001$_1$, nºs 11, 13-16 y, sobre todo, el nº 17, fig. 1). Se destinaban probablemente a devociones privadas.

Fig. 1: Ignacio de Ries, *Santa Margarita de Antioquia*, Londres, venta Christie's, 17 de julio de 2010, nº 194.

Seguidor o ¿Ignacio de Ries?
IR-4
Capitán (¿San Fernando?)
ca 1635-1640
Óleo sobre lienzo, 125 x 63 cm
San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 4764)

Procedencia: ¿Sevilla, Iglesia de San Alberto?; ¿Sevilla, Alcázar, 1810, Sala 5?; París, colección Jacques Reiset; París, venta Reiset, 29-30 de abril de 1870, nº 35; París, venta Dollfus, 11-13 de noviembre de 1912, nº 81; París, colección de "feu

M. Dollfus", 6ª venta, 1912, p. 22; ingresó en 1923 entregado por el FEM (fondo del Estado) al museo como obra de pintor anónimo español del siglo XVII.

Exposiciones: Leningrado 1984, nº 40; Turku 1994, nº 13.

Bibliografía: ¿Gómez Imaz 1896, Sala 5, nº 231?; Mayer [1928] 1942, p. 345; Seckel 1946, p. 280; Soria 1955, p. 143; Guinard [1960] 1988, nº 216 (*disciple*); ¿Frati 1975, nº 93 (*Homme en armure*)?; Gudiol 1976, s.n. (en 220-227); Kagané 1984, pp. 70-71, repr.; Kagané 1989, p. 23, fig. 3 (*Retrato de un guerrero*); Kagané 1994$_2$, pp. 70-72, repr. (*Zurbarán y taller*); Kagané 1997, pp. 272-273, repr.; Kagané 2001-02, p. 19 (*Un militar*); Kagané 2005, pp. 390-391, 393, 516, pl. 99, nº 236 (*taller*, *Capitán*); Kagané/Kostenevich 2008, pp. 277-278, nº 151, fig. 151.

En la venta Soult de 1852, un *San Fernando* (I-108) estuvo atribuido a Zurbarán como un "Santo militar español" y en la colección de la condesa Panina conservó este título y esta atribución. La descripción muy precisa del catálogo de la venta Soult no permite equívocos, sin embargo entretanto se produjeron errores y el *San Fernando* Soult se confundió con otro lienzo muy parecido, el *Capitán,* que examinamos ahora y que se conserva también en el Ermitage. El origen común de ambos cuadros podría ser la Merced Descalza, como supone Kagané, sabiendo que Zurbarán pintó numerosos cuadros para el Convento San José de la rama reformada de los mercedarios [véase Ciclo X], pero desgraciadamente dicha suposición no tiene bases históricas. Gudiol supuso que formaba parte del retablo de San Alberto. Como en el cuadro de la *Rendición de Sevilla*, el militar viste una armadura a la usanza del reinado de Felipe III. De la misma época son los calzones acuchillados que dejan descubiertas gran parte de las piernas del capitán, calzadas con botas de cuero fino sujetadas con ligas. Lleva bastón de mando y espada, pequeño cuello alechugado y está tocado con plumas grises. El rostro es el de un hombre joven, con pelo más bien rubio, barba y bigote, pintado del natural. Actualmente atribuido al taller de Zurbarán, pensamos que bien podría ser una obra de Ignacio de Ries.

IR-5
¿San Fernando?
Óleo sobre lienzo, 83 x 50 cm
Inscripción arriba a la izquierda: *El S.R.D. Ferna[n]do*
Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta

Procedencia: Madrid, colección general Espeleta; Madrid, colección Gómez Moreno; Granada, Fundación Rodríguez Acosta (legado Gómez Moreno).

Exposiciones: Granada 1999, nº 29.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 217; Gómez Moreno 1964, pp. 198-199, pl. II; Frati 1975, en nº 93; Gudiol 1976, nº 217, fig. 231; Gómez Moreno 1982, nº 31 (*taller*); Álvarez Lopera 1992, p. 125, nº 27, repr. (*ídem*); Caturla/Delenda 1994, p. 124; Pareja 1999, pp. 171-174, repr. (*ídem*).

Compartimos la opinión de Benito Navarrete quien atribuye este lienzo a Ignacio de Ries. Se trata de una réplica reducida del *Capitán* del Museo del Ermitage de San Petersburgo, pero la inscripción arriba a la izquierda, quizás posterior a la pintura, identifica el personaje con el rey San Fernando, así como la pequeña corona de oro ceñida en la gorra.

IR-6
San Bartolomé
Óleo sobre lienzo, 185 x 108 cm
Madrid, Colección Granados

Procedencia: Sevilla, mercado del arte, ca 1980.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Véase IR-7.

IR-7
Santiago el Menor
Óleo sobre lienzo, 185 x 108 cm
Madrid, Colección Granados

Procedencia: Sevilla, mercado del arte, ca 1980.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

De acuerdo con el profesor Navarrete (comunicación escrita del 25 de julio de 2010), autor de la primera monografía sobre Ignacio de Ries (Navarrete 2001$_1$), pensamos que esta pajera de apóstoles se pueden atribuir a dicho pintor.

MSH-2.

MAESTRO DE SAN HERMENEGILDO
(Activo en Sevilla ca 1630–1640)

Para llevar a cabo la abundante obra procedente de su obrador sevillano, Zurbarán tuvo que emplear una buena nómina de ayudantes que participaron en mayor o menor grado en su producción. Gracias a varios documentos[1] sabemos que el maestro extremeño contó con diversos asistentes desde los comienzos de su carrera en Llerena. Estos pintores, a menudo anónimos, extendieron la huella del zurbaranismo como estilo predominante en Sevilla hasta los años 1660 y el triunfo de Murillo y de sus seguidores.

Las tres pinturas que estudiamos seguidamente fueron realizadas hacia 1630-1640 por el mismo pintor anónimo zurbaranesco apodado por Juan Miguel Serrera el "Maestro de San Hermenegildo" en el *Simposio Internacional Zurbarán y su época,* que se celebró en Fuente de Cantos, Llerena y Guadalupe en 1998[2]. Le sorprendió la muerte antes de la publicación de las actas del simposio.

En 1990 se ha dado a conocer el nombre de cuatro de los colaboradores que trabajaban en 1636 al servicio de Francisco de Zurbarán[3]. Se identificaron como oficiales del maestro a José Duran, Diego Muñoz, Alonso de Flores e Ignacio de Ries. Solamente este último se emancipó del obrador del pintor de Fuente de Cantos creando su propio obrador[4]. Podríamos imaginar que el excelente Maestro de San Hermenegildo se puede identificar como uno de los otros tres asistentes de Zurbarán en 1636.

[1] Véase vol. I, *Cronología,* pp. 61, 64-65, docs. Caturla/Delenda, n°s 71, 100-108.

[2] "Anotaciones al mundo zurbaranesco. El Maestro de San Hermenegildo", ponencia que no llegaría a publicar.

[3] Véase Palomero 1990$_1$, pp. 313-330.

[4] Ver p. 287.

MSH-1
Martirio de San Hermenegildo
Óleo sobre lienzo, 316 x 205 cm
Sevilla, Iglesia de San Hermenegildo, retablo mayor

Fig. 1: Detalle.

Fig. 2: Jan Muller, grabado sobre composición de Spranger, Adoración de los pastores (detalle).

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San Hermenegildo, retablo mayor, registro principal; depósito del Alcázar, Sala baja 1, nº 40, 1810; recogido por el Convento el 28 de Julio de 1813; Sevilla, Iglesia de San Hermenegildo, retablo mayor.

Exposiciones: Madrid 1960-1961, nº 8.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, Sala baja 1, nº 40 (*autor desconocido*); Gestoso 1912, pp. 59-60, nº 143 (*Juan de Roelas*); Sambricio 1960-61, p. 34 (*ídem*); Valdivieso/ Serrera 1985, p. 165 (*en torno a algún discípulo de Zurbarán en Sevilla, fechable ca 1630*); Valdivieso [1997] 1999, pp. 174-175, fig. 24 (*anónimo zurbaranesco*); Serrera, "Anotaciones al mundo zurbaranesco. El Maestro de San Hermenegildo", *Simposio Internacional Zurbarán y su época,* Llerena, 1998, texto sin publicar (*Maestro de San Hermenegildo*); Navarrete 1998, pp. 146-147, 316, figs. 224-224a (*anónimo zurbaranesco*) Valdivieso 2003, pp. 34-36, lám. 19 (*seguidor anónimo de Zurbarán*); Ferrín Paramio 2009, pp. 155-156, 207, 267.

Hermenegildo es un rey visigodo del siglo VI que se venera como mártir. Su padre, el rey Leovigildo, que era arriano, le desheredó de la corona real, lo mandó encerrar en la prisión de Tarragona y más tarde lo hizo decapitar. Se representa en la celda de la prisión sujeto con cadenas y poco antes de ser decapitado. A la izquierda una bella mujer exhibe en una bandeja brillante de metal la corona real y el cetro. El santo mira hacia arriba hacia el rompimiento de gloria donde aparece la Virgen con ángeles. Uno de ellos presenta la corona y la palma del martirio (fig. 1).

En el centro del retablo de la Iglesia sevillana de San Hermenegildo, figura este gran lienzo del *Martirio y tránsito de San Hermenegildo* cuyo estilo es claramente zurbaranesco. Sambricio lo consideraba de la mano de Roelas, pero Valdivieso y Serrera rechazaron con mucha razón esta atribución y pusieron este importante cuadro en relación con un pintor de notable calidad del entorno de Zurbarán al cual pusieron el apodo de "Maestro de San Hermenegildo".

Navarrete ha puesto en evidencia la utilización muy directa por este pintor de la parte superior de un grabado de la *Adoración de los pastores* por Jan Muller, sobre composición de Spranger, para la composición del rompimiento de gloria del *Martirio de San Hermenegildo* (fig. 2).

MSH-2
Santa Justa y Santa Rufina
Inscripción en la torre: *RIS*
Óleo sobre lienzo, 260 x 126 cm
Francia, colección privada
Restaurado en 1985 por Anne Lepage

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San Hermenegildo, retablo mayor, registro principal, lateral (?); adquirido en Sevilla entre 1810 y 1836 por el general Jean-Thomas Arrighi de Casanova, primer duque de Padua; Bruyères-le-Châtel (Francia), Château de Courson, desde ca 1840; por herencia a sus actuales propietarios; Francia, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inventario de la colección ca 1860, nº 17 (*Urbain Cano*); Baticle, s.f. [ca 1980], s.p., repr. (*atribuido a Francisco Pacheco*); Fustier 1983, p. 57, fig. 2 (*ídem*); Valdivieso [1997] 1999, pp. 174-175, fig. 24 (*anónimo zurbaranesco*); Serrera, "Anotaciones al mundo zurbaranesco. El Maestro de San Hermenegildo", *Simposio Internacional Zurbarán y su época,* Llerena, 1998, texto sin publicar (*Maestro de San Hermenegildo*); Navarrete 1998, pp. 146, 316, fig. 222 (*anónimo zurbaranesco*); Valdivieso 2003, pp. 32-33, lám. 17 (*seguidor anónimo de Zurbarán*).

Según sugerencia de Valdivieso, este atractivo lienzo bien pudo formar parte del registro principal, lateral del retablo mayor de la Iglesia de San Hermenegildo (comunicación oral del 16/07/2010). Hacia 1980, Jeannine Baticle dio a conocer este gran lienzo, curiosamente atribuido entonces a Pacheco, que pertenecía a las colecciones del castillo francés de Courson, propiedad de los descendientes del primer duque de Pádua, primo de la familia Bonaparte. Esta importante colección de pinturas, sobre todo de la escuela española, fue reunida entre 1820 y 1840 por el general Jean Thomas Arrighi de Casanova, nombrado duque de Padua en 1808 por Napoleón I. El duque viudo restauró el castillo heredado a la muerte de su esposa Anne-Rose-Zoé de Montesquiou e instaló allí su colección a partir de 1820 [véase I-7].

En el inventario manuscrito de la colección, establecido hacia 1860, el lienzo aparece con una curiosa atribución a "Urbain [sic] Cano". El cuadro fue atribuido posteriormente a Francisco Pacheco, mientras que Soria y Guinard pensaron que podría ser de la mano de Zurbarán o de Bernabé de Ayala (comunicación oral a los propietarios). Por su clara coincidencia estilística y sus notables calidades técnicas, el lienzo de las *Santas Justa y Rufina* puede atribuirse al mismo pintor anónimo que realizó el *Martirio de San Hermenegildo* (MSH-1). Como lo pensaron Serrera y Valdivieso, el artista utiliza para componer la santa de la derecha otro grabado flamenco manierista insuflándole un tono naturalista [Navarrete 1998].

Fig.1: Jan Saenredam, *Un matrimonio bendecido por Cristo*, grabado sobre composición de Goltzius.

MSH-3
Santa Inés
Óleo sobre lienzo, 140,5 x 106 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, duque Herzog de Béjar, 1905; Lugano, colección barón Henri Thyssen-Bornemisza, 1957; Londres, venta Sotheby's, 5 de julio de 1984, nº 260; Londres venta Christie's, 29 de mayo de 1992, nº 318 (145 000 £); paradero desconocido.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 51; Rotterdam 1959-60, nº 58; Essen 1960, nº 58, pl. 55; Estados Unidos 1979-81, nº 57; París 1982, nº 58.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 30, repr. (*Zurbarán*); Cascales 1911, p. 94 (*ídem*); Mayer 1911, p. 158, fig. 44 (*ídem*); Mayer [1911] 2010, pp. 222-223, fig. 44 (*ídem*); Mayer 1913, pp. 73, 77, fig. 38 (*ídem*); Kehrer 1918, p. 146 (*ídem*); Mayer [1928] 1942, pp. 339, 343, fig. 259 (*ídem*); Heinemann 1937, I, p. 167, II, pl. 241(*ídem*); Soria 1944, pp. 167-168 (*Alonso Cano*); Pantorba 1946, p. 33, pl. LVI (*Zurbarán*); Gaya 1948, nº 184 (*ídem*); Wethey [1955] 1983, p. 165 ("*the style reflects Zurbarán rather Cano*"); Heinemann 1959, p. 90 (*ídem*); cat. exp. Rotterdam 1959-60, pp. 55, 72, repr. (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 237, repr. (*obra de grande calidad. Probablemente original de Zurbarán*); Heinemann 1969, I, pp. 366-367, II, pl. 289 (*ídem*); Frati 1975, nº 161(*ídem*); Gudiol 1976, nº 457 (*ídem*); Rosenbaum 1979-81, pp. 79, 151, repr. (*ídem*); cat. venta Londres 1984, nº 260, repr (*ídem*).; cat. venta Londres, 1992, p. 41, repr. (*ídem*); Aparicio/Pizarro 1998, pp. 168, 170 (*ídem*); Serrera, "Anotaciones al mundo zurbaranesco. El Maestro de San Hermenegildo", *Simposio Internacional Zurbarán y su época,* Llerena, 1998, texto sin publicar (*Maestro de San Hermenegildo*).

Este hermoso cuadro de *Santa Inés*, de indudable calidad pictórica, fue presentado al público en la exposición *Zurbarán* de 1905 y publicado por Viniegra en el catálogo de dicha exposición como original del pintor extremeño. Esta atribución, aceptada desde antiguo, fue rechazada en 1944 por Soria que pensaba que esta *Santa Inés* estaba "concebida de una manera demasiado elegante y artística" para ser de Zurbarán y que podría ser de Alonso Cano. Sin embargo la crítica posterior recogió la opinión de Mayer que encomendaba su belleza como obra de Zurbarán. El parecido de la santa con la figura femenina de la parte inferior izquierda del *Martirio de San Hermenegido,* así como con las *Santas Justa y Rufina* de una colección privada francesa (MSH-2) confirma sin la menor duda la atribución al excelente seguidor anónimo de Zurbarán, apodado por Serrera el Maestro de San Hermenegildo.

Detalle de MSH-3.

MB-1.

MAESTRO DE BESANÇON
(Activo en Sevilla ca 1630–1640)

Fig. 1: Francisco de Zurbarán, *La Huida a Egipto*, ca 1630-1635, EE.UU., colección Barney A. Ebsworth (I-45).

Hace algunos años apareció en Bélgica una *Huida a Egipto* de Francisco de Zurbarán, actualmente en una colección estadounidense (fig. 1) y recientemente publicada[1]. Zurbarán seguramente para satisfacer las exigencias de un cliente privado, representa el episodio evangélico con su acostumbrada veracidad y muchísimo naturalismo, siguiendo escrupulosamente las indicaciones establecidas por Pacheco. Las figuras de la Santa Familia y del asno, verdadero retrato de un delicioso burro andaluz, están perfectamente integradas en la composición casi cuadrada muy bien conseguida. La simplicidad lineal de dicha composición, a base de triángulos empleados en muchas obras de Zurbarán, aparece aquí conjugada con maestría con los ritmos circulares del sombrero y del vestido de María. La *Huida a Egipto*, pintada con la sobriedad típica del extremeño, emplea los elementos indispensables para una clara comprensión de la historia. Zurbarán consigue en esta obra maestra rejuvenecer un tema frecuentemente representado, infundiéndole una vitalidad y una poesía muy peculiar. La monumentalidad de las figuras, la calidad de los drapeados y el refinamiento de los colores de este lienzo permiten afirmar que se trata sin la menor duda de una obra de la mano del maestro situada en el prodigioso decenio de 1630-1640.

Fig. 2: Joaquín Urreta, *La Huida a Egipto*, 1767, Lima, Convento de los Descalzos.

Este cuadro estaba sin duda en Perú en el siglo XVIII ya que conocemos una copia literal hecha por el pintor peruano Joaquín Urreta, firmada y fechada en 1767, que se conserva en el Convento de los Descalzos de Lima (fig. 2). Una copia de taller de dimensiones iguales (150 x 158 cm), comprada en Sevilla en 1836 por Julian Williams, agente consular de Gran Bretaña, entró al Ashmolean Museum de Oxford en 1955 (II-22). Otra versión ligeramente más pequeña con algunas variantes en el fondo y un formato más ancho, se conserva en la Iglesia de Los Santos de Maimona, pueblo de Extremadura; este lienzo desafortunadamente desfigurado por una restauración exagerada, fue señalado por María Luisa Caturla[2]. En su estado actual es imposible juzgar su calidad original pero en todo caso confirma el éxito de esta composición. El museo de Besançon conserva también una versión más pequeña (125 x 105 cm) de este mismo tema aunque con numerosas variantes (MB-1). El canon de las figuras es más reducido, la escena tratada de manera más anecdótica no permite en nuestra opinión, atribuir esta obra a Zurbarán que habría sido realizada sin duda por uno de los mejores miembros de su taller al que se pueden atribuir numerosas pinturas salidas del obrador del maestro extremeño en el decenio 1630-1640. Hemos apodado a este excelente asistente de Zurbarán como el "Maestro de Besançon".

En 1839 una *Huida a Egipto* de Zurbarán fue subastada en París pero la falta de precisiones en el catálogo de la venta no permite identificar que versión fue vendida.

[1] Delenda 1998$_1$, pp. 168-169, n° 5, repr.

[2] Caturla/Delenda 1994, p. 181

MB-1 (Ciclo IV)
Huida a Egipto
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie (Inv. 896.1.123)

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); depósito del Alcázar, Sala 34, nº 476, 1810; reclamado por el Convento de los Trinitarios Calzados en 1813-1814; París, colección Jean Gigoux; legado Jean Gigoux al Musée des Beaux-Arts de Besançon, 1894.

Exposiciones: Toulouse 1950, nº 6; París 1963, nº 104; Nueva York-París 1987-88, nº 13; Bolonia 1998, nº 32.

Bibliografía: Estignard 1895, pp. 8, 96; Lapret 1902, nº 403 (*Zurbarán*); Mesplé 1950, p. 22 (*école de Zurbarán*); Angulo 1954, pp. 315-317, pl. I (*Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3002; Guinard [1960] 1988, nº 44, repr. (*qualité excellente*); Baticle 1963, pp. 257, 262, repr. (*atelier de Zurbarán*); Guinard 1963, p. 355; Torres Martín 1963, nº 206, repr.; *Besançon* 1970, n. p., repr.; Frati 1975, nº 535; Gudiol 1976, nº 24, fig. 37 (*Zurbarán, Sevilla, retablo de San José, iglesia de la Trinidad*); Calvo 1982, p. 223; Alcolea 1983, pp. 10-11, repr.; Baticle 1987-88, pp. 143-145, repr. (*atelier*); Delenda 1987-88, p. 143; Alcolea 1989, nº 13, repr.; Pinette/Soulier 1992, pp. 74-75, repr. (*Zurbarán*); Pinette 1994, pp. 36-37, 39, repr. (*Zurbarán*); Caturla/Delenda 1994, pp. 105, 109, 179, 181; Delenda 1998$_2$, p. 168 (*atelier*); Pommier 1998, pp. 226-227, repr. (*Zurbarán*); Delenda 2001, pp. 7, 9 (*taller*); Fernández Pardo 2007, II, pp. 556-557, fig. 245; Ferrín Paramio 2009, p. 234.

En los catálogos antiguos del museo, este bonito lienzo estaba atribuido a Zurbarán. Aunque en 1954 Angulo quiso mantener dicha atribución al maestro, posteriormente la crítica no ha confirmado del todo esta autoría. La reciente aparición del original justifica plenamente las dudas: unas cuantas torpezas, el canon de las figuras más menudo y la ausencia de volumen de estas últimas corresponden a este buen asistente de Zurbarán, que precisamente hemos apodado el "Maestro de Besançon". El cuadro es sin duda muy bello con esa nota campesina, el juego de colores sutiles muy logrado y el hermoso paisaje claro. Pero si se compara con el original es evidente que los dos cuadros no pueden ser de la misma mano.

El episodio de la Huida a Egipto, contado por San Mateo [Mt. 2, 13-14], encaja perfectamente con escenas de la vida de San José. Este pequeño lienzo del museo de Besançon repite- en tamaño menor y con variantes- un espléndido original del maestro en la colección estadounidense Barney A. Ebsworth (I-45) del cual se conocen varias versiones o copias. San José va vestido con ropa de viaje y, aunque camine ligeramente detrás de la Virgen, sentada en el burro con el Niño en brazos, ocupa el primer plano. El ademán peculiar de su mano derecha significa que debe explicar a la Virgen sumisa las razones del precipitado viaje nocturno. Por su formato y tamaño, el cuadro de Besançon podría perfectamente pertenecer al desaparecido retablo colateral de la Iglesia de la Trinidad Calzada de Sevilla [véase Ciclo IV, nota 63] dedicado "al glorioso y bienaventurado San José". Llama la atención que en este lienzo el santo va calzado con sandalias lo que no ocurre en el original.

MB-2
Sagrada Familia saliendo de Egipto
Óleo sobre lienzo, 147,8 x 192,1 cm
Toledo (OH), The Toledo Museum of Art (Inv. nº 21.3133)

Procedencia: Madrid, colección Pablo Recio y Tello, antes de 1815; Madrid, colección marqués de Astorga, conde de Altamira; comprado en Madrid por Georges Villiers, futuro lord Clarendon entre 1833 y 1839; The Grove Park, colección Earl of Clarendon; Londres, venta Christie's, 13 de febrero de 1920, nº 119; comprado y regalado al museo de Toledo por Edmund Drummond Libbey en 1924.

Exposiciones: Londres 1861, nº 56; Nueva York 1928, nº 66, repr.; Toledo 1941, nº 68, repr.

Bibliografía: Waagen 1854, II, p. 458 (*Zurbarán, The Flight into Egypt, "feeble for the master"*); Graves 1861, p. 9 (*ídem*); *American Arts News*, 8 de noviembre de 1924, p. 4, repr.; Godwin 1924, n. p., repr.; *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, diciembre de 1924, repr.; Mayer [1926] 1937, p. 180, pl. XLI; cat. exp. Nueva York 1928, p. 10, repr. (*Fuite en Égypte*); Mayer [1926] 1929, p. 165, pl. XLI; Gudiol 1941, p. 108, nº 68 (*Fuite en Égypte*); Soria 1944$_1$, p. 134, fig. 7 (*probably by the brothers Francisco and Miguel Polanco*); Suida 1949, p. 281 (*Zurbarán's studio*); Réau 1957, II, p. 275; Gaya 1958, nº 2207; Guinard [1960] 1988, nº 45, repr.; Rogers 1962, pp. 23-24, repr.; Torres Martín 1963, nº 239, repr.; Rogers 1967, pp. 32-33, repr. (*Fuite en Égypte*); Gállego [1968] 1984, p. 206; Frati 1975, nº 550; Gudiol 1976, nº 322, fig. 312; Wittmann 1976, pp. 170, 213, fig. 56; Caturla/Delenda 1994, p. 181, repr.; Bassegoda 2005-06, pp. 238-239, 247, nº 126; Fernández Pardo 2007, IV, p. 310.

"Cuando había muerto Herodes, he aquí un ángel del Señor apareció en sueños a José en Egipto, diciendo: "Levántate, toma al niño y a su madre, y ve a la tierra de Israel, porque han muerto los que procuraban quitar la vida al niño." Entonces él se levantó, tomó al niño y a su madre, y entró en la tierra de Israel." [Mt 2, 19-21]. Como siempre, San José acepta inmediatamente la voluntad de Dios y se pone en camino. La escena aquí pintada, insólita por su asunto, aunque se hallaba antiguamente titulada la *Huida a Egipto*, representa en realidad la "*Despedida de la Virgen con el Niño para un viaje a Egipto, con varias figuras de bella composición y gran fuerza de claroobscuro*". El gran lienzo se encontraba con esta descripción atribuida a Zurbarán en el inventario de la colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (1765-1815).

Es un cuadro ambicioso en cuanto a sus dimensiones, pero iconográficamente anecdótico, con numerosas figuras pintadas en un espacio somero, llevando mantos de amarillo, rosa, blanco y gris. Los colores claros contrastan fuertemente con los oscuros, surgiendo formas como esculpidas, parecidas a las de otros cuadros del "Maestro de Besançon". La Virgen está tocada con el mismo gran sombrero con el que viajaba en el cuadro de la *Huida a Egipto* del museo de Besançon. Los tipos físicos alargados y las figuras pequeñas y estrechas, recuerdan a los que aparecen en los otros cuadros estudiados y que bien pudieron formar parte del retablo de la Iglesia de los Trinitarios Calzados de Sevilla [véase Ciclo IV].

MB-3 (Ciclo IV)
Presentación de la Virgen en el templo
ca 1630
Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm
Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); El Escorial (Madrid), Monasterio de San Lorenzo el Real, 1963.

Exposiciones: Madrid 1988, nº 18.

Bibliografía: Lozoya/Pérez Sánchez 1963, p. 97, pl. II; Guinard 1964, p. 118; Gudiol 1976, nº 26, fig. 33 (*Zurbarán, Sevilla, retablo de San José, iglesia de la Trinidad*); Serrera 1988, pp. 174-176, repr. (*taller*); Martínez Cuesta 1992, pp. 176-177; Navarrete 1996, pp. 286-288, repr.; Navarrete 1998, pp. 95-96, fig. 83.

El tema de la presentación en el Templo de Jerusalén de la Virgen niña por sus padres está sacado de dos Evangelios apócrifos: el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo* [Santos Otero 2006, pp. 62-63 y 82-83] y fue muy popular en la iconografía mariana desde la Edad Media. En 1963, el marqués de Lozoya y Alfonso Pérez Sánchez dieron a conocer esta pintura perteneciente a las colecciones reales, describiéndola como de taller y "gemela" del *Niño Jesús entre los Doctores*, hoy en el museo de Sevilla. Al año siguiente, Guinard recogió la posibilidad de que ambas obras procedieran del retablo de San José de la Trinidad, planteamiento que Gudiol da como seguro en su catálogo de 1976. En el catálogo de la exposición *Zurbarán* celebrada en Madrid en 1988, Serrera compartió esta opinión que nos parece igualmente acertada [véase Ciclo IV]. La similitud de estilo y de formato de este conjunto se deben a un mismo pintor: ese asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon". La unidad que presentan estas escenas encomendadas al maestro extremeño evidencia que se realizaron en su obrador y bajo su dirección. Como ocurre frecuentemente, los esquemas compositivos y algunos detalles están tomados de estampas. Para Serrera, el esquema general está inspirado por la *Presentación de la Virgen* grabado por Cornelis Cort según un dibujo de Taddeo Zuccaro [Serrera 1988, p. 174, repr.]. Navarrete ha puesto en evidencia como el pintor ha sacado curiosamente la figura de un personaje de un grabado de Philippe Galle sobre composición de Heemskerk, para realizar el hombre que aparece de espaldas en la parte inferior derecha del lienzo de El Escorial [Navarrete 1996, pp. 286, 288, figs. 4 y 5]. El mismo Navarrete muestra como fuente de inspiración de los fondos arquitectónicos el grabado *Jesús delante de Pilatos* de la Pequeña Pasión de Durero [Navarrete 1998, pp. 95-96, figs 83 y 84]. Resulta siempre muy interesante observar la utilización por parte de Zurbarán y sus asistentes de modelos extranjeros, muy ajenos a su propio estilo, para convertirlos en cuadros indudablemente "zurbaranescos".

MB-4 (Ciclo IV)
Adoración de los pastores
ca 1630
Óleo sobre lienzo, 124 x 104,5 cm
Ginebra, colección privada

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); ¿colección Chevalier A. A. de Cosson?; ¿Londres, colección Raymon di Romare?; Ginebra, colección privada; Londres, venta Sotheby's, 9 de diciembre de 2004, nº 327 (*no vendido*); España, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 21, fig. 31 (*Zurbarán, Sevilla, retablo de San José, iglesia de la Trinidad*); Calvo 1982, p. 209; Serrera 1988, p. 172 (*taller*); cat. venta Londres 2004, p. 53, repr. (*studio of Francisco de Zurbarán*); *AEA*, LXXVII, 2005, nº 310, p. 218 (*taller*).

Esta *Adoración de los pastores* fue dada a conocer por Gudiol en su catálogo de 1976 como formando parte del retablo de San José del Convento de la Santísima Trinidad de Sevilla y bajo el título de *Adoración de San José*. Permaneció en una colección privada de Ginebra y salió a subasta en Londres en 2004 sin venderse, aunque su precio de salida no fuera muy alto (10.000-15.000 £). No tenemos ninguna información sobre la procedencia del lienzo a parte de las que recoge el propio Gudiol: "París, Louis-Philippe; Chevalier A. A. de Cosson; Ginebra, col. particular" [Gudiol 1976, p. 76]. Como el cuadro no figura ni en el catálogo de la Galerie Louis-Philippe, ni en el catálogo de la colección Standish regalada en 1842 al monarca francés, ni tampoco en el de su venta en 1853, no podemos estar seguros de que perteneció al Chevalier A. A. de Cosson. En la fototeca del Institut Amatller de Barcelona, la fotografía en blanco y negro lleva una inscripción manuscrita "Londres, col. Raymon di Romare". Razones por las cuales no hay nada seguro acerca del origen de esta pintura.

Por su temática, su formato, tamaño y estilo este cuadrito agradable nos parece que pertenece al conjunto de seis pinturas del retablo de la Trinidad Calzada [véase Ciclo IV]. La importancia dada a San José, situado en el primer plano a la izquierda, conviene perfectamente a un retablo dedicado al "glorioso patriarca". La composición es sencilla, ordenada sobre dos diagonales con la presencia de un Niño Jesús muy luminoso en el centro, convertido en fuente de claridad que irradia su luz en las tinieblas de la noche. El colorido es agradable y los personajes, muy finos, tienen el canon alargado, los rostros pequeños e inexpresivos, así como las finas manos que encontramos en los otros lienzos del "Maestro de Besançon".

MB-5 (Ciclo IV)
Adoración de los Magos
ca 1630
Óleo sobre lienzo, 124 x 104,5 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); Londres, Rev. Mandell Creighton, obispo de Londres; Londres, venta Sotheby's, 4 de abril de 1962, nº 29; Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1962, nº 29, repr. (*Zurbarán*); Gudiol 1976, nº 22, fig. 32 (*Zurbarán, Sevilla, retablo de San José, iglesia de la Trinidad*); Calvo 1982, p. 209; Serrera 1988, p. 172 (*taller*).

De acuerdo con el contrato firmado en 1629 para el retablo de San José de los Trinitarios Calzados, la fecha de realización de los cuadros que lo componían debe fijarse en torno a 1630. Llama entonces poderosamente la atención el parentesco compositivo de este pequeño lienzo –que atribuimos al mismo "Maestro de Besançon" como los otros cinco lienzos que pudieron formar parte de dicho retablo [véase Ciclo IV]– con la espléndida *Adoración de los Magos* del museo de Grenoble (I-124), fechable en 1638-39. Existen múltiples diferencias entre ambos cuadros pero el esquema compositivo y los colores tienen mucho en común, lo que podría explicarse por seguir un mismo modelo de este tema, pintado o grabado, que Zurbarán tendría a disposición de sus asistentes en su obrador, como por ejemplo la *Adoración de los Magos* según Bloemaert. Llama la atención el hecho de que él siga aquí precisamente a Pacheco: "El viejo que adora primero tenga descubierta la cabeza y el tocado con su corona y el presente, o don, junto a sí en el suelo; los otros dos tengan los dones en las manos y sus tocados y sus coronas puestas" [Pacheco 1990, p. 616].

Por otro lado, la presencia de San José es mucho más llamativa aquí que en el cuadro de Grenoble donde sólo aparece en la sombra detrás de la Virgen. En el lienzo que examinamos ahora, el padre terrenal del Niño Jesús aparece en plena luz, en su papel de protector del Hijo y de su Madre. Como siempre, los tipos físicos son más esbeltos, careciendo de la fuerza de los de Zurbarán. Los rostros son finos y poco expresivos, salvo el de un personaje que aparece detrás de los Magos que podría ser un retrato. Los ropajes de coloridos agradables están tratados con un excesivo rigor geométrico.

MB-6 (Ciclo IV)
Presentación de Jesús en el templo
ca 1630
Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); Londres, F.A. Drey, 1937; colección privada; Múnich, venta Hampel Fine Art Auctions, 21 de septiembre de 2007, nº 40 (78.000 €).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 23, fig. 34 (*Zurbarán, Sevilla, retablo de San José, iglesia de la Trinidad*); Calvo 1982, p. 209; Serrera 1988, p. 172 (*taller*); Fernández Pardo 2007, I, p. 402.

El tema de la presentación del Niño Jesús en el Templo sólo se relata en el Evangelio de San Lucas [2, 21-40]. Para conformarse a la ley de Moisés, cuando se cumplieron cuarenta días después del nacimiento de Cristo, sus padres lo llevaron al templo para presentarlo y depositar la ofrenda legal, "un par de tórtolas o dos pichones", así como cumplir con la purificación ritual de la Virgen. Encontraron en el templo un hombre justo llamado Simeón a quien había sido revelado por el Espíritu Santo que no moriría antes de haber visto al Cristo Redentor. El episodio representado aquí es el del *Nunc Dimitis*, o Cántico de Simeón, cuando el anciano, cogiendo al Niño en brazos, pide a Dios que le deje morir después de haber tenido la alegría de haber visto al Mesías. En las representaciones de este episodio San José suele aparecer como un personaje secundario, pero aquí no es así y de nuevo ocupa el primer plano a la derecha lo que conviene para un retablo dedicado al santo [véase Ciclo IV].

No sabemos como ni cuando este cuadro llegó a Gran Bretaña. August Mayer lo consideró en 1937 como original de Zurbarán (certificado del 1 de diciembre de 1937). Estuvó varios años en una colección privada con la atribución a la "escuela de Zurbarán" y se subastó recientemente en Múnich como "atribuido a Zurbarán". Nos parece estilísticamente afín con los demás cuadros de la serie que atribuimos al "Maestro de Besançon" y que podrían proceder del retablo de San José de la Trinidad Calzada de Sevilla. El esquema compositivo es típicamente zurbaranesco, pero el canon alargado, las figuras finas, los rostros pequeños y estrechos, la rigidez de las posturas y las líneas más acusadas en los pliegues de los ropajes corresponden al estilo de este asistente de Zurbarán. Como en los demás cuadros, los colores son vivos y agradables.

MB-7 (Ciclo IV)
Jesús entre los doctores
ca 1630
Óleo sobre lienzo, 125 x 104 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 155)
Restaurado en 1988 por M. Domínguez Adame

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); Cádiz, colección Giráldez; Sevilla, colección López de la Orden; donado al museo en 1979 por Isabel López de la Orden.

Exposiciones: Madrid 1988, nº 17; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 1; Bolonia 1998, nº 40; Badajoz 1998-99, nº 4; Granada 1999, nº 2; Sevilla-Córdoba 2000-01, nº 8; Sevilla-Córdoba 2001-02, s. n.

Bibliografía: Pemán [1946] 1989, pp. 46-47, fig. 1, y [1948] 1989, p. 59; Guinard [1960] 1988, nº 71, repr. (*sans doute exécuté par un élève*); Torres Martín 1963, nº 156, pl. II, III; Guinard 1964, p. 118; Gudiol 1976, nº 25, fig. 35 (*Zurbarán, Sevilla, retablo de San José, iglesia de la Trinidad*); Calvo

1982, pp. 209-210; Serrera 1988, pp. 172-173, repr. (*taller*); Pérez Guillén 1989, p. 160, fig. 20 (*ídem*); Izquierdo/Muñoz 1990, p. 137, repr.; Valdivieso 1991, p. 152, fig. 160; Gutiérrez Alonso 1992, p. 15; Finaldi 1995, pp. 16-17, fig. 11; Pérez Sánchez 1995, pp. 31-33, repr.; Pareja 1997, p. 24; Navarrete 1998, pp. 95-96, fig. 85; Pareja 1998, pp. 228-229, repr.; Valdivieso 1998-99, p. 40, repr. (*Zurbarán y taller*); Muñoz 1999, pp. 76-78, repr.; Pareja 2000-01, p. 188, repr.; Muñoz 2001-02, pp. 140-141, repr.; Fernández Pardo 2007, I, p. 402.

La escena de Jesús debatiendo en el templo con los doctores se narra en el Evangelio de San Lucas [2, 41-54]. El artista representa aquí el desenlace del episodio, cuando la Virgen y San José encuentran a su Hijo que habían perdido en Jerusalén. Aunque las figuras de ambos personajes aparezcan fuera del escenario principal detrás de un cortinaje, su presencia en el centro del lienzo recuerda que dicho episodio evangélico forma parte de las devociones de las "Alegrías de María", así como de los "Gozos de San José": su presencia en un retablo dedicado al padre terrenal de Cristo encaja perfectamente. Del mismo modo, su estilo y tamaño se asemejan mucho a los de las precedentes escenas, que bien pudieron formar parte del retablo de la Iglesia de los Trinitarios Calzados de Sevilla [véase Ciclo IV].

Como en los demás lienzos de ese conjunto, el esquema compositivo y la concepción de la obra son típicamente zurbaranescos pero la obra -concebida evidentemente bajo la dirección de Zurbarán- no parece ser de la mano del maestro, sino la de este asistente que apodamos "Maestro de Besançon". El excelente especialista Pemán, al publicar este lienzo en 1946, cuando estaba en la colección gaditana de Joaquín Giráldez, escribió: "Ciertas manos y cabezas y el colorido de las telas hacen pensar en el maestro, pero la factura, muy cuidada y minuciosa, no parece la suya personal, y las figuras de María y José del último término tienen un colorido extraño". Guinard pensaba que el lienzo era sin duda obra de un alumno y así lo presentó Serrera en la exposición *Zurbarán* de 1988.

La composición general y algunas figuras proceden de grabados, como en muchas otras ocasiones. Pérez Guillén mostró cómo el grabado del mismo tema de las *Adnotaciones in Evangelio* del jesuita Nadal, proporcionó la idea de la ubicación de los personajes del primer plano. En 1995, Finaldi publicó la fuente gráfica de la gran figura de pie en el primer lado a la izquierda: se trata de un personaje de una estampa de Philippe Galle, según composición de Heemskerck, *Jonadab aconsejando a Amnón,* Zurbarán utilizaría la misma figura más tarde, pero invertida, para la figura de *Dan* (I-174) en la serie de *Jacob y sus hijos.*

MB-8 (Ciclo IV)
Las dos Trinidades
Óleo sobre lienzo, 155,7 x 104,5 cm
Nueva York, Piero Corsini/Monaco, Maison d'Art

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Trinidad Calzada, retablo colateral, lado de la Epístola (?); ¿Sevilla, colección López Cepero, 1844?; Nueva York, venta Christie's, 8 de noviembre de 1984, nº 49 (5.500 $); Piero Corsini Inc., 1986; Monaco, Maison d'Art.

Exposiciones: Nueva York 1986, nº 21.

Bibliografía: Amador [1844] 1979, p. 452(?); cat. venta Nueva York 1984, p. 29, repr. (*School of Zurbarán, Saint Family*); Young 1986, pp. 70-73, repr. (*Zurbarán, early 1650 century*); Young 1986$_1$, pp. 10-13, figs. 1, 3-5 (*ídem*).

El regreso de Egipto tratado en pintura como la *Huida a Egipto*, se diferencia en la edad del Niño, convertido en muchachito. El arte postridentino inventa aquí una imagen procedente de piadosas meditaciones: "María, Jesús, José. Es una trinidad en la tierra que representa de alguna manera a la Santa Trinidad", según San Francisco de Sales. Los artistas tradujeron con belleza este pensamiento a la pintura.

Jesús, muchacho, camina entre María y José, formando parte al mismo tiempo de la Sagrada Familia y de la Santísima Trinidad, con Dios Padre que aparece como un anciano [Dn 7,9] y el Espíritu Santo, bajo la forma de la paloma. Asociado a la Redención como esposo de María y protector del Niño Jesús, San José se convierte en uno de los santos preferidos de la Reforma Católica. Esta imagen muy extendida en la España de la Reforma, ilustra un pasaje de un largo poema épico consagrado a San José: *"Verá una nueva trinidad que admira,/De un solo Dios y tres personas bellas,/De quien la Trinidad de Dios se mira,/Gozosa de la beldad que mira en ellas"* [J. de Valdivieso, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, Madrid, 1604].

Un cuadro titulado *Sagrada Familia* se encontraba en 1844 conservado en la colección de Manuel López Cerero y su descripción por Amador de la Los Ríos, corresponde perfectamente al que estudiamos aquí. Se trata evidentemente de un tema muy adecuado para un retablo dedicado a San José y a la Orden de los Trinitarios [véase Ciclo IV]. El estilo de este lienzo se asemeja al de las obras de este asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon". No tiene la fuerza de los lienzos del propio pintor extremeño, pero sí encanto. El canon alargado con rostros pequeños nos parece muy parecido al de las otras obras de este buen oficial del obrador de Zurbarán. El rostro de San José, con las sienes estrechas, es típico de este pintor.

MB-9 (Ciclo XVIII)
Dos Trinidades
1644-45
Óleo sobre lienzo, 125 x 135 cm

Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra (Badajoz), ex-Colegiata Santa María, convertida en 1851 en Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, retablo de la capilla Nuestra Señora de los Remedios, ático del retablo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla 1948$_2$; Caturla 1952, pp. 47-48; Soria 1953, nº 190, fig. 138; Guinard [1960] 1988, nº 60; Camón [1961] 1985, p. 289, fig. 141; Torres Martín 1963, nº 242; Guinard 1964, pp. 119-120; Díaz Padrón 1968, nº 38, p. 126, figs. 183-184; Carrascal 1973, p. 202; Frati 1975, nº 367, repr.; Gudiol 1976, nº 287; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Young 1986, pp. 70, 73, fig. 1; Young 1986$_1$, pp. 10-13, fig. 1; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 183-184, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Delenda 2000, p. 161.

La *Sagrada Familia* o, mejor dicho, las *Dos Trinidades* no aparece mencionada en el acta de fundación de la Capellanía [ver Ciclo XVIII], para la iconografía de este tema de la Trinidad, terrestre y celestial, [véase MB-8]. Aquí la posición de los personajes está invertida. Es un cuadro pintado con esmero y con un efecto de contraluz muy logrado. El colorido es fino: el Niño viste una túnica morada, la Virgen lleva un vestido rosa con manto azul y San José túnica parda y manto de color vino. Los personajes de canon alargado y cabezas pequeñitas, se asemejan a las figuras de este asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

MB-10
Dos Trinidades
Óleo sobre lienzo
Paradero desconocido

Procedencia: Nueva York, Ehrich Galleries, ca 1920; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *The Art News,* 3 de enero de 1920, p. 2; Mayer 1927$_2$, p. 60, repr.

MB-11 (Ciclo XV)
Salvador bendiciendo
ca 1636-1638
Óleo sobre tabla, 51 x 27 cm
Badajoz, Museo Provincial de Bellas Artes

Procedencia: Llerena, encargado a Zurbarán en 1636 para el retablo mayor de Nuestra Señora de la Granada; Llerena, Iglesia Nuestra Señora de la Granada, instalado sobre el altar de la Inmaculada Concepción en 1908; vendido al Museo de Bellas Artes de Badajoz en 1951 por Don Alberto Zambrano Santiago, párroco de la iglesia.

Exposiciones: Madrid 1953, nº 32; Badajoz 1998-99, nº 11.

Bibliografía: López Martínez 1929, p. 223; Gazúl 1948, n. p.; Guinard 1949, III, p. 25; Caturla 1953, pp. 60-61, nº 32, fig. 26 (ed. Granada, p. 39, nº 32); Soria 1953, nº 113, fig. 78; Guinard [1960] 1988, nº 122, repr.; Camón [1961] 1985, p. 273; Torres Martín 1963, nº 198; Díaz Padrón 1968, nº 39, p. 137, figs. 193-194; Carrascal 1973, p. 125; Frati 1975, nº 216; Gudiol 1976, nº 166, fig. 187; Ressort 1988, p. 224; Peña Gómez 1 991, p. 88; Caturla/Delenda 1994, p. 137, repr.; Delenda/Garraín 1995, pp. 23-24, fig. 12; Delenda 1998$_1$, pp. 76, 78, 217, repr.; Valdivieso 1998-99, pp. 54-55, repr.; Delenda 2000, p. 40; Portús 2001, p. 116; Martín Burgueño 2004, p. 58; Delenda 2007, pp. 326, 330-332.

Aunque ignoramos cuales fueron los temas de las pinturas del desaparecido retablo de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada en Llerena, obra contratada en 1636 por Zurbarán, podemos asegurar que esta pintura era la puertecita de su sagrario [ver Ciclo XV]. Este pequeño Salvador bendiciendo, está pintado sobre una tabla finamente dorada por detrás, que conserva una antigua cerradura a la izquierda y unos goznes a la derecha; lo que confirma que fuera la puertezuela de tabernáculo del retablo desmontado en el siglo XVIII. La tablita se hallaba muy deteriorada cuando la descubrió Soria en 1948, pero puede considerarse como obra documentada del maestro. No obstante también sabemos que en los años 1636-1640 Zurbarán no podría satisfacer los numerosos y considerables encargos sin la ayuda de su importante obrador sevillano. Si comparamos el rostro del Cristo de Badajoz con los dos magníficos semblantes autógrafos de Jesús, pintados por las mismas fechas: el *Salvador bendiciendo* de 1638 (I-119) o el *Cristo coronando a San José*, ca 1640 (I-163) el primero nos parece ser de otra mano, la de un anónimo asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

La figura de Cristo está pintada con la sobriedad acostumbrada de las obras que salían del obrador de Zurbarán, ya fueran del maestro o de sus discípulos. Representado de cuerpo entero y frente al espectador, aparece sosteniendo una cruz grande con la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. Lleva una túnica azul grisácea y un manto rojo, colores de la Divinidad ya que Cristo por su Resurrección se muestra como segunda Persona de la Trinidad.

MB-12–MB-15 (Ciclo XVII)
Retablo de la Concepción de la Iglesia de San Martín, Bollullos de la Mitación
(4 cuadros)
ca 1645
Óleo sobre lienzo, 71 x 40 cm
Bollullos de la Mitación (Sevilla), retablo de la Concepción de la Iglesia de San Martín
Restaurado en el Museo Nacional del Prado en 1975-1976

Procedencia: Bollullos de la Mitación (Sevilla), Iglesia de San Martín, retablo del transepto izquierdo.

MB-12
San Blas
Inscripción: *S.BLAS*
Retablo del transepto izquierdo (arriba a la derecha)

Exposiciones: Madrid 1988, nº 69.

Bibliografía: Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939, I, p. 217 (*taller sevillano, primer cuarto del siglo XVII, en torno a Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 626 (a, 1) (*atelier*); Gudiol 1976, nº 462, fig. 416; Pérez Sánchez 1976$_2$, pp. 73-75, fig. 2 (*Zurbarán y taller*); Pérez Sánchez 1988, p. 293 (*taller de Zurbarán*).

De acuerdo con una tradición bastante dudosa, pues su culto no es anterior al siglo VIII, San Blas habría sido obispo de Sebaste, en Armenia, muriendo mártir en 316 durante la persecución desatada por Agrícola, gobernador de Capadocia. Este popular santo pertenece a los llamados "Catorce Santos Auxiliadores" y, por lo tanto es taumaturgo. Al haber salvado a un niño que había tragado una espina de pez es el patrono de las enfermedades de garganta. Constituye este cuadrito la pieza más modesta del retablo de Bollullos de la Mitación (Ciclo XVII) y se suele relacionar –pero como una derivación mucho más débil– con el *San Román y San Barulas* (I-120), firmado y fechado en 1638, que conserva el museo de Chicago. Con este espléndido cuadro, sólo comparte la composición triangular de un prelado con el niño salvado a su lado. Orientado hacia la izquierda, esta delicada figurita corresponde bien con la de *Santa Catalina*. El colorido es lo más grato del lienzo "con el niño de verde oscuro y el santo obispo con capa de tono vinoso con vueltas lila grisáceo."[Pérez Sánchez 1976, p. 74].

MB-13
Santa Catalina
Inscripción abajo a la derecha: *S.CATALINA*
Retablo del transepto izquierdo (arriba a la izquierda)
Exposiciones: Londres 1976, nº 33; París 1976, nº 69; Madrid 1988, nº 66.

Bibliografía: Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939, I, p. 217, fig. 215 (*taller sevillano, primer cuarto del siglo XVII, en torno a Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 626 (b, 3) (*atelier*); Torres Martín 1964, p. 88 (*Bernabé de Ayala?*); Gudiol 1976, nº 461, fig. 414; Pérez Sánchez 1976, pp. 55-56, repr. (*Zurbarán and studio*); Pérez Sánchez 1976$_1$, s. p. repr. (*ídem*); Pérez Sánchez 1976$_2$, pp. 73-75, fig. 1 (*ídem*); Pérez Sánchez 1988, pp. 293-295, repr. (*ídem*).

Las tres santas del pequeño retablo de la Iglesia de Bollullos de la Mitación (Ciclo XVII) son figuritas más gratas que la del *San Blas* del mismo retablo. Pertenecen a este notable discípulo de Zurbarán de la década de 1635-45 que hemos apodado el "Maestro de Besançon". Dicho asistente pinta atractivos cuadros de tamaño reducido con elegantes siluetas y mucha "delicadeza de ejecución y exquisito sentido del color" [Peréz Sánchez 1988, p. 294]. El dibujo de las manos, finas y alargadas, parece carecer de articulaciones "a diferencia de las fuertes y nudosas de muy acusada estructura, frecuentes en sus lienzos de santos [de Zurbarán]" [*ibídem*].

La *Santa Catalina*, orientada hacia la derecha -con la figura más desplegada que las otras dos santas- está colocada para ocupar la parte izquierda del retablo. Viste túnica amarilla y sobretúnica de terciopelo de un color verde oscuro muy logrado. Su manto es de un rosa anaranjado con capelina de armiño. Destaca la gran rueda rota de su martirio sobre un fondo de paisaje claro de tonalidades amarillentas. Lleva una coronita de princesa como las vírgenes más ilustres.

MB-14
Santa Inés
Inscripción abajo a la izquierda: *S.IGNES*
Retablo del transepto izquierdo (arriba a la derecha)
Exposiciones: Londres 1976, nº 34; París 1976, nº 70; Madrid 1988, nº 67.

Bibliografía: Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939, I, p. 217, fig. 216 (*taller sevillano del primer cuarto del siglo XVII, en torno a maestros no lejanos de la obra de Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 626 (b, 4) (*atelier*); Torres Martín 1964, p. 88 (*Bernabé de Ayala?*); Gudiol 1976, nº 463, fig. 417; Pérez Sánchez 1976, pp. 58, 98, repr. (*Zurbarán and studio*); Pérez Sánchez 1976$_1$, s. p., repr. (*ídem*); Pérez Sánchez 1976$_2$, pp. 73-75, fig. 4 (*ídem*); Pérez Sánchez 1988, pp. 293-295, repr. (*ídem*); Aparicio/Pizarro 1998, pp. 168, 170.

Esta otra santa es una figurita elegante y delicada como las otras dos santas del retablo de Bollullos de la Mitación (Ciclo XVII). Representa a Santa Inés porque lleva sobre el brazo izquierdo un corderito apoyado en el pecho. Este atributo corresponde a la joven mártir por la semejanza entre su nombre latín *Agne* y la palabra griega "agnê", que significa pura y casta y con la palabra latina "agnus", es decir cordero. Así la define San Agustín: *Agnes latine agnam significat, græce castam* (Agnes significa en latín cordero y en griego casta).

Lleva *Santa Inés* una túnica de un delicado color anaranjado, con un rico manto de un tono ocre amarillo recamado con dibujos verdes. "Muestra, además, un modelo humano casi idéntico al del *San Miguel* del retablo de Zafra, obra fechada con precisión entre 1643-44 y con una gama de color muy parecida, en verdes, dorados y malvas" [Peréz Sánchez 1976, p. 74].

MB-15
Santa Lucía
Inscripción: *S.LVC...*
Retablo del transepto izquierdo (arriba a la izquierda)
Exposiciones: Madrid 1988, nº 68.

Bibliografía: Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939, I, p. 217 (*taller sevillano del primer cuarto del siglo*

XVII, en torno a maestros no lejanos de la obra de Zurbarán); Guinard [1960] 1988, nº 626 (a, 2) (*atelier*); Gudiol 1976, nº 460, fig. 414; Pérez Sánchez 1976$_2$, pp. 73-75, fig. 3 (*Zurbarán y taller*); Pérez Sánchez 1988, pp. 293-295, repr. (*ídem*).

Como los demás cuadritos del retablo de San Martín de Bollullos de la Mitación (Ciclo XVII), este lienzo que representa a Santa Lucía está pintado sobre un lienzo rematado en medio punto. La santa mártir es también una figura muy grata y fina, vestida aquí en tonalidades más oscuras: túnica verde brocada de alcachofas de un tono gris violáceo, recamado en oro y con un manto de un delicado verde oliva recogido en el hombro. Se presenta vuelta a la derecha como mirando a la *Santa Lucía*, probablemente formando una pareja enfrentada con ésta última.

MB-16 (Ciclo X)
Comunión milagrosa de San Ramón Nonato
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 103,5 x 81,5 cm
Colección privada

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado del Evangelio (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, Sala nº 14, n º 329; Saint-Amans Soult, colección duque de Dalmacia; colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, VI, p. 49 (?); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, p. 381 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, nº 329 (*Bernabé de Ayala*); Guinard 1947, II, pp. 180-181; Guinard [1960] 1988, nº 410, repr. (*Communion miraculeuse de saint Raymond Nonnat, très zurbaranesque, peint avec la collaboration d'un disciple*); Guinard 1964, p. 124, pl. V, nº1 b (*taller, Muerte de un mercedario*); Lipschutz [1972] 1988, p. 52, nota 14; Gudiol 1976, nº 466, fig. 421; Willesme 1987, p. 122 (*Zurbarán et atelier, Mort de saint Dominique*).

Gudiol puso correctamente este lienzo en relación con los retablos colaterales de la Iglesia de San José del Convento sevillano de la Merced Descalza. Sin embargo este autor identificó erróneamente el tema como la *Comunión milagrosa de San Pedro Nolasco* cuando se trata en realidad de la *Comunión milagrosa de San Ramón Nonato*, como lo había advertido Guinard. Según la leyenda, San Ramón Nonato ["no nacido", porque fue extraido el cuerpo de su madre muerta] tenía treinta y cinco años cuando fue atacado por unas fiebres en la ciudad de Cardona, mientras viajaba hacia Roma, llamado por el sumo pontífice. Su cuerpo, muy debilitado por los sufrimientos padecidos en África, no lo pudo soportar, y entonces recibió el Viático de manos del propio Jesús, que se apareció revestido como un sacerdote y rodeado de ángeles [Schenone 1992, II, p. 673]. El pintor representa muy exactamente este episodio casi ignorado de la vida del santo mercedario.

El lienzo está actualmente muy oscurecido por antiguos barnices amarillentos, pero su estado de conservación parece excelente. No tiene la fuerza de los lienzos del propio pintor extremeño, pero sí mucho encanto. El tratamiento de las telas nos parece muy parecido al de las otras obras de este buen oficial del obrador de Zurbarán de la década de 1635-45 que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

MB-17 (Ciclo X)
Cristo y la Virgen coronando a una santa (¿Santa Catalina?)
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 106 x 88 cm
Colección privada

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, Sala nº14, nº 330; Saint-Amans Soult (Francia), colección duque de Dalmacia; colección privada.

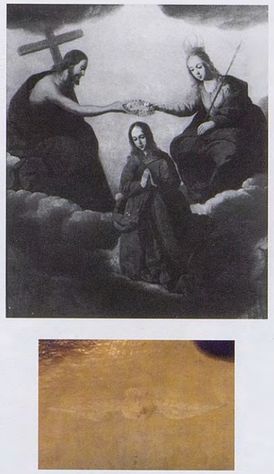


Fig. 1: Detalle.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, VI, p. 49 (?); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, pp. 381-382 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, nº 330 (*Bernabé de Ayala*); Guinard 1947, II, pp. 180-181; Guinard [1960] 1988, nº 250 (*digne de Zurbarán, mais peut-être aussi œuvre d'atelier*); Guinard 1964, pp. 124-125, pl. V, nº 1 c (*taller*); Lipschutz [1972] 1988, p. 52, nota 14; Gudiol 1976, nº 464, fig. 419; Willesme 1987, p. 122 (*Zurbarán et atelier*).

Este lienzo se encontraba en la Sala 14 del depósito del Alcázar con otros dos del mismo tamaño, atribuidos los tres a Bernabé de Ayala. Seguramente, los otros dos formaban parte del pequeño retablo colateral izquierdo consagrado a San Pedro Nolasco en la Iglesia del Patriarca San José del Convento sevillano de la Merced Descalza. Por esta razón se supone que este lienzo procede de la misma iglesia, quizás de la Capilla de Santa Catalina, representando la coronación de esta santa. Es una obra muy grata, pintada con delicadeza, sin embargo su estado de conservación no es muy bueno y está cubierta de antiguos barnices oscurecidos, lo que impide apreciar sus indudables calidades. Entre nubes, aparece esbozada la paloma del Espíritu Santo (fig. 1). La Virgen y la juvenil santa, muy recogida con las finas manos juntas, se parecen mucho y recuerdan las santas de Bollullos (MB-13–MB-15). Atribuimos este bonito lienzo al "Maestro de Besançon", como los demás lienzos de tamaño reducido del conjunto de la Merced Descalza. El canon alargado de las figuras, con sus pequeños rostros, muy finos, es típico de este notable discípulo de Zurbarán.

MB-18 (Ciclo IX)
Aparición de la Virgen al Beato Susón
Óleo sobre lienzo, 81 x 75 cm
Colección privada

Fig. 1: Detalle.

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Convento de Santo Domingo de Portacoeli (?); Sevilla, Alcázar, Sala 7, nº 245 (?), 1810; Saint-Amans-Soult (Francia), colección duques de Dalmacia; colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, nº 245 (*Dos id. de ¾ [de vara] en quadro uno la virgen que ve le aparece á S.to Domingo y el otro de la muerte del mismo Santo, originales de Bernabé de Ayala*); Matute 1887, III, p. 381 (?);

Guinard [1960] 1988, nº 324, repr. (*Apparition de la Vierge à saint Dominique*); Guinard 1964, pp. 124-125, pl. 4, nº 1.b (*Excellent, pas de Zurbarán,* Apparition de la Vierge à un saint dominicain (Saint Raymond de Peñafort ?); Lipschutz [1972] 1988, p. 52, nota 14; Gudiol 1976, nº 467, fig. 422 (*Aparición de la Virgen a un santo dominico*); Willesme 1987, pp. 121-122 (*Apparition de la Vierge à saint Dominique*); Caturla/Delenda 1994, p. 179, repr. (*Apparition de la Vierge à un dominicain*).

Este lienzo casi cuadrado así como el siguiente estuvieron en el depósito del Alcázar con erróneo título y equivocada atribución a Bernabé de Ayala. Pertenecieron a las colecciones de los duques de Dalmacia, descendientes del mariscal Soult. Es muy probable que este pequeño cuadro de asunto dominico y su compañero de las mismas medidas, sean los que formaban parte del bancal de los retablos colaterales de la Iglesia de Santo Domingo de Portacoeli [Matute 1887, III, p. 381]. El tema exacto de estos cuadros no se había identificado correctamente. Ambos lienzos no representan episodios de la vida del Santo fundador de la Orden de Predicadores como se creía antaño sino que se relacionan con las figuras del *Beato Enrique Susón* (I-151) y de *San Luis Beltrán* (I-152), representados de tamaño natural en los retablos encargados a Zurbarán.

El Beato Enrique Susón es uno de los principales representantes del movimiento místico alemán a principios del siglo XIV. Se distinguió por su vida de estudio, oración y gran austeridad y escribió numerosas obras. Aunque sólo fue beatificado en 1831, los dominicos lo consideraban ya como un santo y conocían bien su vida que él mismo contó en sus cartas. Estando una noche rezando en ayunas y sin beber por sacrificio, se le apareció la Virgen acompañada de su Hijo y le ofreció un vaso lleno de un "agua celeste" para refrescarle y recompensarle por sus mortificaciones [Ribadeneyra, ed. 1982-84, III, p. 15].

Este bonito lienzo de buena calidad y pintado con mucho esmero pertenece a la serie de pinturas que atribuimos al "Maestro de Besançon". La Virgen María, de delicado encanto, se asemeja a la *Santa Lucía* del pequeño retablo de la Parroquia de San Martín de la localidad de Bollullos de la Mitación y el Niño Jesús (fig. 1) también se puede cotejar con el niño que acompaña al *San Blas* del mismo retablo.

MB-19 (Ciclo IX)
Muerte de un dominico (San Luis Beltrán)
Óleo sobre lienzo, 81 x 74,5 cm
Colección privada

Fig. 1: Detalle.

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Convento de Santo Domingo de Portacoeli (?); Sevilla, Alcázar, Sala 1, nº 245 (?), 1810; Saint-Amans-Soult (Francia), colección duques de Dalmacia; colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, nº 245 (*Dos id. de ¾ [de vara] en quadro uno la virgen que se le aparece á S.to Domingo y el otro de la muerte del mismo Santo, originales de Bernabé de Ayala*); Guinard [1960] 1988, nº 325 (*excellent tableau*, Mort de saint Dominique); Guinard 1964, p. 124, pl. IV, n °1.a (*Mort de saint Dominique*); Lipschutz [1972] 1988, p. 52, nota nº 14; Gudiol 1976, nº 468, fig. 423; Willesme 1987 pp. 121-122 (*Mort de saint Dominique*); Caturla/Delenda 1994, p. 179, repr. (*Mort d'un dominicain*).

Este pequeño lienzo de forma cuadrada aparece junto al anterior en el Inventario del Alcázar de 1810 atribuido a Bernabé de Ayala bajo el título de *La muerte de Santo Domingo*. Por supuesto se trata de los últimos momentos de

un fraile de la Orden de Predicadores pero si se admite que ambas obras proceden de la Iglesia del Convento de Santo Domingo de Portacoeli de Sevilla, es lógico pensar que se trata de la muerte de San Luis Beltrán, uno de los dos santos pintados por Zurbarán para los retablos laterales de dicha iglesia. San Juan de Ribera, patriarca y arzobispo de Valencia, presenció al tránsito de Fray Luis. Por su dignidad eclesiástica podía lucir esclavina de armiño como vemos aquí por encima de una capa larga de ampulosos pliegues, arrodillado con las manos juntas en el primer plano. Dos monjes y dos caballeros asisten a los últimos momentos de San Luis Beltrán en su celda monacal. El dominico misionero conocía de antemano la fecha de su fallecimiento. "Cuando llegó el día, se volvió hacia San Juan de Ribera, su amado arzobispo: 'Monseñor, despídame, que ya me muero. Dadme vuestra bendición'. Y ese día murió, justamente el 9 de octubre de 1581" ["San Luis Beltrán, apóstol místico", in José María Iraburu, *Hechos de los apóstoles de América,* 1ª ed. 1991, en sitio Web: www.gratisdate.org/nuevas/hechos/default.html]. Cuando falleció en olor de santidad algunos vieron su alma subir al cielo en un rayo de luz como aparece representado en la parte alta derecha del cuadro (fig. 1).

Paul Guinard vio estos lienzos y los calificó de excelentes, sin ser de la mano del maestro. Entre 1630 y 1640, aproximadamente, Zurbarán recibió numerosos encargos y pudo satisfacer a sus clientes con una amplia nómina de asistentes que se adaptaban a su estilo tan personal. Uno de ellos que llamamos el "Maestro de Besançon", buen pintor, parece ser el autor de varios cuadros de formato reducido con unos personajes de una tipología fina y elegante, manos pequeñas y rostros alargados. La mayoría de las pinturas de este oficial de Zurbarán fueron atribuidas en el pasado a Bernabé de Ayala. Pensamos que este excelente lienzo puede pertenecer al corpus de obras del "Maestro de Besançon".

Obrador de Zurbarán (¿Maestro de Besançon?)
MB-20 (Ciclo X)
Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 108 x 81 cm
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus
Restaurado en 2003 por Rafael Romero

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado del Evangelio (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, Sala nº 14, nº 328; colección del mariscal Soult; Saint-Amans-Soult (Francia), colección duque de Dalmacia; Francia, colección privada; París, Drouot, venta Piasa, 18 de diciembre de 2002, nº 14 (88.000 €); comprado por la galería Caylus de Madrid en asociación con Raphael Valls de Londres.

Exposiciones: París 2002-03, s. n.; Maastricht 2003 y 2004.

Bibliografía: Ceán 1800, VI, p. 49 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, nº 328 (*Bernabé de Ayala*); Matute 1887, III, p. 381 (?); Guinard 1947, II, pp. 180-181; Guinard [1960] 1988, nº 406, repr.; Guinard 1964, pp. 124-125, pl. V, nº 1 a (*taller, Aparición de la Virgen a un joven arrodillado: San Pedro Nolasco*); Lipschutz [1972] 1988, p. 52, nota 14; Gudiol 1976, nº 465, fig. 420; Willesme 1987, p. 122 (*Zurbarán y taller*); Delenda 2001, p. 16 (*taller*); cat. exp. París 2002-03, s. p.; cat. venta París 2002, pp. 10-11, repr. (*Zurbarán y taller*); cat. Maastricht 2004, repr. (Galería Caylus, *Zurbarán*); cat. Rafael Valls, Londres, 2004, nº 40, repr. (*Zurbarán y obrador*).

Ceán describió en los dos retablos colaterales de la Iglesia de la Merced Descalza pequeñas pinturas de Zurbarán y Matute suministra otras precisiones: había cinco cuadros en cada uno de los retablos que representaban pasajes de la vida de San Pedro Nolasco, del lado del Evangelio, y cinco pasajes de la de San Ramón, del lado de la Epístola. Parte de estos pequeños lienzos fueron depositados en el Alcázar de Sevilla en 1810 con la atribución a Bernabé de Ayala. [véase Ciclo X]. Este cuadro

estaba en la Sala nº 14: "*Un quadro de 1 ¼ de alto, y 1 de ancho la Virgen entregando la cazulla a San Pedro Nolasco*". Soult lo integró en su colección y permaneció en su familia hasta reaparecer recientemente en el mercado de arte. La mayoría de los cuadros de esta serie fueron sin duda ejecutados por sus ayudantes al encontrarse Zurbarán cargado de trabajo. El tema de la entrega del hábito, tan importante para la Orden, fue pintado hacia 1628-1630 por el propio maestro para el claustro de la Merced Calzada de Sevilla (I-15). Si comparamos las dos obras no cabe duda que no pueden ser de la misma mano, aunque el asistente que ejecutó la presente obra sea un excelente pintor, más acostumbrado a los formatos reducidos.

MB-21 (Ciclo X)
Sueño enigmático de San Pedro Nolasco
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 82 x 43 cm
Nueva York, mercado del arte

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado del Evangelio (?); Sevilla, depósito del Alcázar, Sala nº 7, nº 244 (?); Lima, convento sin identificar, siglo XIX; París, colección Rosa González Pardo de la Peña; Nueva York, venta Christie's, 24 de mayo de 1999, nº 136 (no vendido); Nueva York, venta Christie's, 27 de enero de 2000, nº 133 (299.500 $); paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, VI, p. 49 (?); Jameson 1848, p. 242; Matute III, 1887, p. 381 (?); Gomez Imaz [1810] 1896, nº 244 (?) (*Bernabé de Ayala*); Guinard 1947, II, pp. 180-181 (?); Guinard 1964, pp. 123-125, pl. III, fig. a (*La aparición de las dos figuras blancas*); Gudiol 1976, nº 470; cat. venta Nueva York 1999, pp. 154-155, repr. (*Zurbarán*); cat. venta Nueva York 2000, pp. 208-209, repr. (*ídem*); *Antiqvaria* 2003, nº 43, p. 19.

Como el anterior, este lienzo del mismo estilo que los precedentes, pertenece probablemente al retablo colateral de la Iglesia de San José de la Merced Descalza [véase Ciclo X]. También reapareció en el mercado de arte recientemente, pero mal identificado. El cuadro representa en realidad un sueño enigmático de San Pedro Nolasco, sacado de su vida legendaria. Una noche de Viernes Santo estando en oración se quedó dormido. Soñó que en la puerta de un palacio había un hermoso olivo que estaban cortando. El santo quiso defenderlo pero se le aparecieron los Apóstoles Pedro y Pablo que le dijeron que "cuando más querían cortarlo mejor saldrían los retoños".

MB-22 (Ciclo X)
San Pedro Nolasco transportado por dos ángeles
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 70 x 44,5 cm
Sevilla, Caja de Ahorros El Monte

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado del Evangelio (?); Sevilla, depósito del Alcázar, Sala nº 7, nº 244 (?); Londres, venta Christie's, 1863; Oberwiesental (Alemania), colección Enzio Graf Plauen; Múnich, colección privada; Madrid, mercado del arte; Sevilla, venta 11 de noviembre de 1999, nº 86 (47.000.000 pesetas); Sevilla, Caja de Ahorros El Monte.

Exposiciones: Vitoria 2002, s. n.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, nº 244 (?) (*Bernabé de Ayala*); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, p. 381(?); Guinard 1947, II, p. 180 (?); cat. venta Sevilla 1999 pp. 38-39, repr.; Valdivieso 2002, pp. 96-97, repr. (*participación del taller*).

Esta delicada pintura, de un tema poco frecuente, se asemeja a la serie de pequeños cuadros, de dimensiones y formato similares que tratan de episodios de la vida del fundador de la Orden de Nuestra Señora de la Merced [véase Ciclo X]. Este *San Pedro Nolasco transportado por dos ángeles*, recientemente reaparecido, pertenece verosímilmente al retablo consagrado a este santo y estaría fechado alrededor de 1636, como los dos grandes cuadros firmados por Zurbarán: el *San Lorenzo* (San Petersburgo, Museo del Ermitage, I-112) y el *San Antonio Abad* (Madrid, colección Villar-Mir, I-113), que decoraban los retablos colaterales en la Iglesia del Patriarca San José del Convento sevillano de la Merced Descalza.

Cuando San Pedro Nolasco enfermó en Argelia, fue transportado a Barcelona. Él deseaba fervientemente acudir al coro a pesar de su estado. Si los otros religiosos no le podían llevar, los ángeles bajaban del cielo para hacerlo. Este tema, bastante inusual, fue grabado en Roma en 1627 por el francés Claude Mellan siguiendo el encargo del padre Luis Aparicio, vicario y procurador general de la obra, en vistas a la canonización de San Pedro Nolasco que tuvo lugar en 1628. Fue también pintado por un seguidor de Orazio Gentileschi (¿ o Emilio Savonanzi?) para la Iglesia de los Padres de la Merced en Roma.

Al encontrarse Zurbarán cargado de trabajo con numerosas obras contratadas, el maestro confiaría a sus ayudantes parte de las pinturas encargadas que ejecutaban bajo su dirección. Esta pequeña pintura fue posiblemente pintada en el obrador de Zurbarán con cierta participación del maestro, por el asistente que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

Obrador de Zurbarán (¿Maestro de Besançon?)
MB-23 (Ciclo X)
San Pedro Nolasco rescatando la imagen de la Virgen
Óleo sobre lienzo, 67,3 x 52,1 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado del Evangelio (?); colección Louis-Philippe; Londres, venta Christie's, 21 de mayo de 1853, nº 53; colección Earl Grenville; Londres, venta Christie's, 11 de junio de 1892, nº 116; Londres, venta Christie's, 26 de octubre de 1973, nº 149; comprado por M. Milan (1.313 £); paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Este lienzo de paradero desconocido se vendió en Londres en 1974, sin reproducción en el catálogo de la subasta. El título de la obra así como sus dimensiones permiten pensar que formaba parte del retablo colateral dedicado a San Pedro Nolasco del lado izquierdo, en la Iglesia del Patriarca San José del Convento sevillano de la Merced Descalza.

MB-24 (Ciclo X)
Aparición de San Ramón Nonato a una madre con su hijo
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 81,9 x 41,9 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado de la Epístola (?); Sevilla, depósito del Alcázar, Sala nº 7, nº 243 (?); Londres, Colnaghi; Escocia, colección privada; Nueva York, venta Sotheby, 4 de junio de 2002, nº 114; comprado por 83.650 $ por Marita Segovia Argudo.

Exposiciones: Londres 1964, nº 7; Madrid$_2$ 2004, s. n.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, nº 243 (*Bernabé de Ayala*) (?); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, p. 381 (?); Guinard 1947, II, p. 180 (?); Nicolson 1964, p. 240, fig. 68; *AEA* 1964, p. 352, nº 107, pl. III.; cat. exp. Londres 1964, nº 7, pl. V (*Zurbarán*); Gudiol 1976, nº 471; cat. venta Nueva York 2002, pp. 114, 130, repr. (*attributed to Francisco de Zurbarán*).

El santo de esta aparición es conocido como San Ramón Nonato (no-nacido), porque nació después de morir su madre al dar a luz. Después de su fallecimiento le hicieron una cesárea para que el niño pudiera nacer. A San Ramón le rezan las mujeres que van a tener un hijo, para que les conceda la gracia de dar a luz sin peligro ni tormentos. Aquí vemos a San Ramón apareciendo en una gloria dorada y bendiciendo a una madre con un recién nacido en brazos. La temática de la obra así como sus dimensiones, permiten pensar que formaba parte del retablo colateral del lado derecho dedicado a San Ramón Nonato, en la Iglesia del Patriarca San José del Convento sevillano de la Merced Descalza [véase Ciclo X]. En 1810, tres de los lienzos del pequeño retablo fueron depositados en el Alcázar de Sevilla, en la Sala nº 7 bajo la atribución a Bernabé de Ayala: *"Dos quadros de ¾ de alto y ½ de ancho S. Ramon y otro del mismo Santo con diferente asunto"*. El estilo de esta agradable pintura se asemeja a los demás cuadritos procedentes de los retablos colaterales de la Merced Descalza.

MB-25 (Ciclo X)
San Ramón Nonato bendiciendo a un cristiano prisionero de los moros
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 82 x 43 cm
España, mercado del arte
Restaurado en Nueva York por Nancy Krieg en 1996

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado de la Epístola (?); Sevilla, depósito del Alcázar, Sala 7, nº 243 (?); París, colección Rouart; París, venta Drouot, 13 de febrero de 1939, nº 117 (2.000 FF); París, venta Drouot, 18 de junio de 1982, nº 51, repr; París, venta Drouot, 29 de mayo de 1985, nº 78 (4.000 F); España, mercado del arte.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, VI, p. 49 (?); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, p. 381 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, Sala nº 7, nº 243 (?) (*Bernabé de Ayala*); cat. venta París 1939, nº 117 (*attribué à Zurbarán*); Guinard 1947, II, p. 180 (?); cat. venta París 1982, nº 51, repr. (*attribué à Zurbarán*); cat. venta París 1985, nº 78, repr. (*ídem*).

Como el anterior lienzo, este representa un episodio de la vida de San Ramón Nonato. Sus dimensiones y su estilo se asemejan y podemos suponer verosímilmente que ambos lienzos pertenecieron al mismo retablo dedicado a dicho santo [véase Ciclo X]. No sabemos exactamente a que escena se refiere el lienzo, sin embargo se reconoce al santo porque lleva el blanco hábito de la Merced con la muceta roja de cardenal. Bendice con la mano derecha un personaje sentado entre dos altas velas encendidas, curiosamente vestido con una túnica blanca con capucha en la cabeza. Se ha pensado que podría ser un sudario: se trataría entonces de la resurrección de un muerto por San Ramón, pero tal milagro no existe en ninguna de las vidas del santo que hemos consultado, mientras que si sabemos que curó muchos presos enfermos.

MB-26 (Ciclo X)
Cristo ofreciendo una corona de espinas a San Ramón Nonato
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 70,2 x 41,9 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza, lado de la Epístola (?); Sevilla, depósito del Alcázar, Sala 7, nº 244; Lima, convento sin identificar, siglo XIX; París, colección Rosa González Pardo de la Peña; Nueva York, venta Christie's, 25 de mayo de 1999, nº 137 (no vendido); Nueva York, venta Christie's, 27 de enero de 2000, nº 134 (90.500 $); paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, VI, p. 49 (?); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, p. 381 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, Sala nº 7, nº 244 (*Bernabé de Ayala*); Guinard 1947, II, p. 180; Guinard 1964, pp. 123-124, pl. III, fig. b (*Cristo coronado un monje*); Gudiol 1976, nº 469; cat. venta Nueva York 1999, pp. 156-157, repr.; *AEA* 2000, nº 290, p. 207, nº 162; cat. venta Nueva York 2000, pp. 210-211, repr.

En la misma Sala 7 del Alcázar se recogieron bajo el nº 244 con idéntica atribución a Bernabé de Ayala: *"Dos id de ¾ de alto y ½ de ancho S. Pedro Nolasco y el otro Cristo coronando a S. Ramon"*. Los dos primeros pertenecieron con mucha probabilidad al retablo de San Pedro Nolasco de la Iglesia de los Mercedarios Descalzos, mientras que este procedería del retablo gemelo de San Ramón de la misma iglesia [véase Ciclo X]. El episodio representa el momento en que se le aparecieron Jesús, que le ofreció la corona de espinas, y María, que portaba una de rosas. En el trance de elegir, el santo pidió la primera. La composición del pequeño cuadro recuerda a la de *Cristo coronando a San José* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (I-163), pero se advierte claramente que ambos lienzos no fueron pintados por la misma mano. El lienzo de Sevilla tiene una fuerza y una verticalidad que no aparecen en la pintura que examinamos ahora. El dibujo de las manos y del pie de Cristo es aquí muy flojo. Pensamos que se trataría, como los demás cuadros de esta serie, de una obra del asistente que hemos apodado el "Maestro de Besançon". El *Cristo coronando a San Ramón Nonato* de colección segoviana publicado por Carrascal no nos parece de la mano de Zurbarán, ni tampoco obra de su obrador [Carrascal 1995 y 2001].

MB-27 (Ciclo X)
San Ramón Nonato
ca 1636-1640
Óleo sobre lienzo, 118 x 63 cm
Inscripción abajo a la izquierda: *S. RAMON/NONA*
Paradero desconocido

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San José de la Merced Descalza (?); Sevilla, depósito del Alcázar, 1810, Sala 14, nº 324 (?); París, mercado del arte; Ginebra, colección privada; ca 1995; mercado del arte, ca 1995; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán [1800] 1965, p. 49 (?); Jameson 1848, p. 242; Matute 1887, III, p. 382 (?); Gómez Imaz [1896] 1917, nº 324 (*Zurbarán*); Guinard 1947, II, pp. 175, 179 (?); Gudiol 1976, nº 246, fig. 256.

Ramón Sarroy nació en Cataluña, en los inicios del siglo XIII. Se le llama Nonato (del latín *non natus*: no nacido) porque el niño vivió gracias a una cesárea practicada con una daga sobre el cuerpo ya muerto de su madre. Muy joven entró en la Congregación de Padres Mercedarios. Lo recibió el mismo San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced. Pocos años después de haber entrado de religioso fue enviado con una gran cantidad de dinero a rescatar a los católicos que estaban esclavizados por los musulmanes en África. Allí gastó todo lo que llevaba en conseguir la libertad de muchos cristianos y enviarlos otra vez a su patria. Cuando se le acabó el dinero se ofreció él mismo a quedarse como esclavo, con tal de que liberaran a algunos católicos que estaban en grave peligro de perder su fe y su religión por causa de los atroces castigos que los mahometanos les infligían. El jefe musulmán, con la esperanza de que Ramón volviera a España y le llevara más dinero para rescatar cristianos, lo dejó en libertad, pero el santo se dedicó a evangelizar a cuantas personas podía. Esto hizo arder en cólera a los moros y lo volvieron a encarcelar y a atormentar. Al final San Pedro Nolasco envió a algunos de sus religiosos con una fuerte suma de dinero para pagar su rescate y por orden de sus superiores volvió a España. Como premio de tantos heroísmos, el sumo Pontífice Gregorio IX lo nombró cardenal. Pero San Ramón siguió viviendo humildemente como si fuera un pobre e ignorado religioso. El Santo Padre lo llamó a Roma para que le ayudara en la dirección de la iglesia, y el humilde cardenal emprendió el largo viaje a pie en 1240. Pero por el camino lo atacaron unas altísimas fiebres y murió. Apenas tenía 36 años. Urbano VIII aprobó su culto inmemorial el 9 de mayo de 1626.

Este lienzo, entonces inédito, fue publicado por Gudiol en 1976. Según este autor, el cuadro estuvo en depósito en el Alcázar con el nº 324, en la misma sala que la *Santa Lucía* (I-118) y la *Santa Apolonia* (I-117) que muy probablemente formaron parte del retablo mayor de la Iglesia de San José de la Merced Descalza [véase Ciclo X]. Efectivamente, sus dimensiones son muy parecidas y la inscripción con el nombre del santo parece ser de la misma mano. El estilo de esta pintura recuerda el de los cuadros de los retablos laterales de dicha iglesia. Los rasgos aguileños, con la nariz afilada y las sienes estrechas del santo, son muy semejantes. Los plegados del hábito marfileño aparecen verticales y muy huecos. Sin embargo, algunos detalles como la mirada penetrante y el excelente dibujo de la mano derecha, podrían ser de la propia mano del maestro, trabajando en esta ocasión con el mismo ayudante, autor de las pinturas de los retablos laterales.

MB-7.

Detalle de PO-9.

FRANCISCO POLANCO
Cazorla (Jaén), ca 1600-1610–Sevilla 1651

MIGUEL POLANCO
Sevilla siglo XVII

Escasas son las noticias biográficas seguras de los hermanos Polanco, oriundos de Cazorla (Jaén). Sabemos que Francisco nació en torno a 1600-1610 y murió en Sevilla en 1651 pero de su hermano Miguel no conocemos las fechas. El primero en citar este nombre, al parecer sin tener muchos datos, será Don Antonio Ponz quien atribuyó el conjunto pictórico de la Iglesia sevillana del Santo Ángel a "un tal Polanco"[1] así como parte del retablo mayor de la Iglesia de San Esteban[2]. Posteriormente Ceán Bermúdez menciona a los dos hermanos en su célebre *Diccionario* donde nos informa acerca de casi todo lo conocido sobre estos maestros sevillanos hoy en dia:

"POLANCOS (Los) pintores, hermanos y vecinos de Sevilla, donde estudiaron la pintura con Francisco Zurbaran. Hiciéron tales progresos que llegaron á equivocarse sus obras con las de su maestro. D. Antonio Ponz atribuyó a Zurbaran el martirio de S. Estéban y los demas quadros del retablo mayor de la parroquia de este santo en Sevilla, quando no son de su mano mas que el S. Pedro y S. Pablo, pues el citado martirio, el nacimiento del Señor, que está encima, el S. Hermenegildo y el S. Fernando de los lados son lo son de la de los Polancos.

Pintaron tambien varios quadros grandes, colocados en la sacristía del convento de S. Pablo de la misma ciudad, y los que están en la iglesia del Ángel de la guarda, relativos á pasages de ángeles, como son, la aparicion de los tres a Abrahan, Tobías con S. Rafael, la lucha de Jacob, el sueño de S. Josef, y cuando los ángeles sacaron á santa Teresa en una noche oscura de un camino extraviado. Los pintaron desde el año de 1646 al de 49, siendo rector de este colegio del Ángel de carmelitas descalzos el P. Fr. Francisco de Jesus. Su arch. y otras notic. de Sevill."[3]

En realidad desconocemos las circunstancias del aprendizaje de ambos hermanos, si bien suponemos que tuvieron casa y obrador por separado, trabajando en colaboración en algunas circunstancias. La documentación sólo ha probado que Miguel Polanco vivía a espaldas del Convento del Santo Ángel[4]. Sabemos por los documentos publicados en el *Diccionario* de Gestoso que el 5 de abril de 1650 Francisco Polanco otorgó carta de aprendizaje a un tal Francisco Gutiérrez, de 21 años para enseñarle su oficio de pintor por un tiempo de cuatro años que no llegaría a cumplir, falleciendo el maestro al año siguiente[5]. Fue enterrado en las bóvedas de su parroquia de la Magdalena el 19 de septiembre de 1651[6]. El descubrimiento y la publicación del testamento e inventario de Francisco Polanco proporcionaron otros datos particularmente interesantes[7]. Gracias a este documento sabemos que era nativo de Cazorla donde su madre y heredera, Catalina Martínez del Castillo, seguía viviendo. Estaba casado, sin tener hijos, con "Doña" María de Rojas quien heredaría el tercio de todos sus bienes. En su testamento declara poseer, entre otras pertenencias de regular importancia, "*doce quadros de angeles de dos varas y quarta cada uno; otros doce de cibilas de dos varas y tercia cada uno. Iten ocho países el uno de siete quartas y los demas mas pequenos*". El pintor era miembro de la Cofradía del

[1] Ponz [1786] 1972, IX, p.104.
[2] Ponz, *ibídem*, p. 79.
[3] Ceán [1800] 1965, IV, pp. 104-105.
[4] Pemán 1964-65, p. 85.
[5] Gestoso 1909, III, p. 379.
[6] Gestoso 1900, II, p. 80.
[7] Francisco de Paula Cuellar Contreras, "Testamento e inventario de Francisco Polanco", *Revista de Arte sevillano*, nº 1, 1982, pp. 41-43.

Santísimo Sacramento de su parroquia de la Magdalena y manda que se digan 600 misas por su alma en varios templos, entre las cuales 150 en dicha parroquia. Curiosamente pide 200 misas en el "*Colegio del Ángel de la Guarda, Carmelitas Descalzos desta ciudad de Sevilla*", lo que supone unas relaciones excepcionales con este convento, y podría explicarse fácilmente si Francisco Polanco es finalmente el autor del conjunto angélico de este templo. En el inventario de sus bienes, firmado por Francisco Gutiérrez, el aprendiz que tomó a cargo en 1650, aparecen "*Cient estampas de papel*" junto con "*un lienzo de dos varas y m^a a medio acabar de El Ayuno de Ntro. Sr. en el Desierto… Iten un lienzo del Sr. San Antonio, de a dos baras, acabado. Iten una Concepcion de Ntra. Sra. de bara y quarta con su bastidor. iten un San Gerónimo de una bara en lienzo con su bastidor. Iten un ramilletero de a dos baras de pintura*".

Como Ceán indicaba que habían sido alumnos de Zurbarán y que sus obras se confundían con las de su maestro extremeño, a Miguel y Francisco Polanco se les atribuyeron generosamente varias obras zurbaranescas[8]. La identificación en 1978 por Valdivieso de una obra firmada por Francisco Polanco, el *San Juan Bautista* de la catedral de Sevilla[9], permitió revisar estas atribuciones desde el punto de vista estilístico que deriva no sólo de Zurbarán sino de la generación del joven Murillo. Cinco *Apóstoles* del Museo Franz Mayer de México, pequeños cobres, también firmados y fechados en 1648[10], son otras pinturas de modesta calidad que permiten confirmar la atribución del *Apostolado* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, de más alto nivel de ejecución. A partir de estas obras firmadas, las tentativas de catalogación fueron hipótesis de trabajo más prudentes[11].

La serie de seis lienzos de la iglesia del Convento del Santo Ángel de Sevilla fue tradicionalmente atribuida a Polanco, o a los hermanos Polanco. En realidad, hasta fechas muy recientes, resultaba verdaderamente difícil hacerse una opinión exacta sobre estas pinturas colgadas muy arriba, poco visibles y sobre todo muy oscurecidas por antiguos barnices amarillentos. La restauración ejemplar de los seis lienzos estos últimos años, iniciada bajo la dirección del Padre Juan Dobado Fernández, O.C.D. [que agradecemos aquí de todo corazón por sus numerosas informaciones y por la cesión de las excelentes fotografías de este hermoso conjunto] ha revelado unas calidades pictóricas hasta la fecha insospechables. En nuestra opinión, los datos recogidos por Ceán, citando unos archivos del convento actualmente desaparecidos, nos parecen hoy en día los más fiables y entonces, deberíamos considerar a los "hermanos Polancos" como excelentes alumnos o seguidores de Zurbarán. Evidentemente, el *San Isidoro labrador ayudado por los ángeles (*PO-10), de calidad más modesta que los demás lienzos de la serie (PO-7, PO-8, PO-9 y PO-11), podría atribuirse quizás al casi desconocido Miguel Polanco. Creemos que la restauración del conjunto angélico proporciona hoy en día una aproximación completamente novedosa al estilo pictórico de los hermanos Polanco. Sin embargo somos conscientes de que todavía resulta difícil sostener con seguridad que todas las obras que presentamos ahora puedan ser de la misma mano. Creemos que en estas pinturas trabajaron los dos hermanos, así como su obrador.

La fama de los Polanco no resistió bien al tiempo; al parecer su estilo propio ya no se conocía mucho hacia 1800. Curiosamente, mientras 49 lienzos depositados en el Alcázar de Sevilla se consideraron como "originales de Bernabé de Ayala" en el *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año 1810*[12], sólo aparece mencionado un cuadro de Polanco: un grande *Cristo Crucificado*[13].

[8] Pemán [1948] 1989, pp. 62-63 y 1964-65, pp. 85-86; Soria 1953, p. 25; Guinard [1961] 1988, pp. 282-283, n°s 615-617; Camón [1961] 1985, pp. 313-314; Buendia 1965, p. 266; Gállego 1976, p. 69; Torres Martin 1964, pp. 89-91, figs. 8-12.

[9] Valdivieso 1978, pp. 96-97, láms. VII y LXX. Las firmas podrían ser apócrifas.

[10] Valdivieso (1997) 1999, pp. 167-169, figs. 13-17.

[11] Véase Hernández Díaz 1978; Fernández López [1991] 2002; Navarrete 1998-2000 y sobre todo Valdivieso 1986, [1997] 1999 y 2003.

[12] Publicado por Gómez Imaz [1810] 1896, 1917 y Ferrín Paramio 2009, pp. 266-283.

[13] Sala Baja 2, n° 145: "*Otro* [quadro] *de tres varas de alto y dos y media de ancho, Cristo crucificado echo por Polanco, copiado a su maestro*".

Francisco Polanco
PO-1
San Juan Bautista
ca 1650
Óleo sobre lienzo, 141 x 104 cm
Firmado *Fran^co Polanco*
Sevilla, Catedral

Procedencia: Sevilla, Catedral.

Exposiciones: Sevilla y Barcelona, 1982, s. n.; San Sebastián 1990, n° 13.

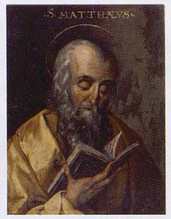
Bibliografía: Valdivieso 1978, pp. 96-97, láms. VII y LXX; Hernández Díaz 1978, p. 165; Valdivieso/Serrera 1982, p. 88, repr.; Valdivieso 1986, pp. 190, 281; Valdivieso 1990, n.p., repr.; Fernández López [1991] 2002, p. 202; Valdivieso [1997] 1999, pp. 167-168, fig. 18; Navarrete 1998-2000, p. 62, fig. 66; Valdivieso 2003, p. 29, lám. 272.

Dado a conocer por Valdivieso en 1978, este lienzo firmado "*Fran^co Polanco*" resulta muy importante para el presente estudio porque permite conocer concretamente el estilo de Francisco Polanco, pintor sevillano tantas veces citado junto con su hermano Miguel, para atribuirles generosamente y de forma indiscriminada, un gran número de pinturas de impronta zurbaranesca. El estilo de este lienzo, de calidad relativamente mediana, se asemeja no solamente al de su maestro Zurbarán, sino al del joven Murillo, razón por la cual Valdivieso ha fechado este *San Juan Bautista* hacia 1650, perteneciendo entonces al último periodo de la carrera de Francisco Polanco.

Obrador de Polanco
PO-2–PO-6
Cinco Apóstoles
México, D.F., Museo Franz Mayer

PO-2

PO-3



PO-4

PO-5

PO-6

Procedencia: Gran Bretaña, colección privada; comprado en Nueva York por Franz Mayer en fecha desconocida; Museo Franz Mayer, abierto al público en 1986.

Exposiciones: *Andalucia Barroca*, Museo Regional de Guadalajara (México), noviembre-diciembre de 2006.

Bibliografía: Pemán 1989, p. 62 (*conocido por fotografías de Soria*); Guinard [1960] 1988, nº 617, p. 268 (*série signalée par Soria)*; Camón [1961] 1985, p. 314; Buendia 1965, p. 266; Gállego 1976, p. 69; Hernández Díaz 1978, p. 165; Valdivieso/Serrera 1982, p. 88, repr.; Valdivieso 1986, pp. 190, 281; Valdivieso 1990, n.p.; Fernández López [1991] 2002, p. 202; Valdivieso [1997] 1999, pp. 167-168, figs. 13-17; Valdivieso 2003, p. 29, lám. 272.

PO-2
San Bartolomé
Óleo sobre cobre, 23 x 17,5 cm
Inscripción en lo alto: *S.BARTHOLOMEVS*
Firmado y fechado a la izquierda (poco visible): ***Francus Polancos ft. anno 1648***
México, D.F., Museo Franz Mayer (Inv. APB-0067)

PO-3
San Matías
Óleo sobre cobre, 23 x 17,5 cm
Inscripción en lo alto: *S.MATTÍAS*
Firmado y fechado a la izquierda (poco visible): ***Francus Polancos ft. anno 1648***
México, D.F., Museo Franz Mayer (Inv. APB-0066)

PO-4
San Felipe
Óleo sobre cobre, 22,8 x 17,3 cm
Inscripción en lo alto: *S.PHILIPPUS*
México, D.F., Museo Franz Mayer (Inv. APB-0105)

PO-5
San Mateo
Óleo sobre cobre, 23 x 17,3 cm
Inscripción en lo alto: *S. MATTÆUS*
México, D.F., Museo Franz Mayer (Inv. APB-0106)

PO-6
Santo Tomás
Óleo sobre cobre, 22,7 x 17,5 cm
Inscripción en lo alto: *S.THOMAS*
México, D.F., Museo Franz Mayer (Inv. APB-0107)

Estos cuadros fueron fotografiados por Soria que no llegó a publicarlos. Son pequeñas pinturas sobre cobre que debieron formar parte de un *Apostolado* completo. Solamente se conocen hoy en día estos *San Bartolomé, San Felipe, San Mateo, San Matías* y *Santo Tomas* cuyos nombres aparecen en la parte superior de los cuadros. Están representados de medio cuerpo con su atributo tradicional y en todos ellos aparecía la firma de Francisco Polanco y la fecha de 1648 según fotografías de los años 60. Posteriormente las obras fueron restauradas y no se sabe "si fue por falta de pericia o si las firmas eran falsas, estas fueron removidas desgraciadamente de la obra" (comunicación escrita del de Ricardo Pérez Álvarez, director de Colecciones y Restauración del museo, del 2 de septiembre de 2010).

Son pinturitas de calidad muy modesta e inferior a los lienzos de la Iglesia hispalense del Santo Ángel. Razón por la cual desgraciadamente esta firma "no favorece en exceso el que puedan servir para atribuir otras pinturas a este artista" [Valdivieso [1997] 1999, p. 167]. Sin embargo, si las firmas son apócrifas, puede que sean obras del obrador de Polanco.

Francisco y Miguel Polanco
PO-7–PO-11
El conjunto de la Iglesia del Santo Ángel de Sevilla
Abraham y los tres Ángeles, Jacob y el Ángel, Tobías y el Ángel, San Isidoro labrador ayudado por los ángeles, Santa Teresa guiada por los ángeles
ca 1646-1649
Óleo sobre lienzo, 161 x 211 cm
Sevilla, Iglesia del Santo Ángel
Restaurados entre 2005 y 2008

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Santo Ángel, parte alta de los muros de la nave principal; Sevilla, depósito del Alcázar en 1810, Sala 5, nº 195; Sala 11, nº 252; Sala 32, nº 467 y Patio 21, nº 395; Sevilla, Iglesia del Santo Ángel, parte alta de los muros de la nave principal, junio de 1814.

Exposiciones: Nunca expuestos.

Bibliografía: Ponz [1786] 1972, IX, p. 105 ([Pinturas] *muy razonables, según la manera de Zurbarán, y creo sean de un tal Polanco*); Ceán [1800] 1965, IV, pp. 104-105 (*De los hermanos Polanco... Los pintaron desde el año de 1646 al de 49, siendo rector de este colegio del Ángel de carmelitas descalzos el P. Fr. Francisco de Jesús.* Su arch. y otras notic. De Sevill.); Gómez Imaz [1810] 1896, nºs 94-195 (*Varela*), nº 252 (dos cuadros, *Varela*), nº 395 (*anónimo*); González de León [1844] 1973, p. 168 (cinco cuadros *atribuidos a los Polancos*); Inventario del 30 de octubre de 1868 (*cinco cuadros que representan apariciones de ángeles*); Gestoso [1892] 1984, III, p. 302 (*ídem*); Mayer [1911] 2010, p. 228 (*ídem*); Pemán [1948] 1989, pp. 252-254 (*Miguel y Francisco*); Gómez Castillo 1950, pp. 73-89, repr. (*Bernabé de Ayala*); Guinard [1960] 1988, nº 615 (*les Polancos*); Camón [1961] 1985, pp. 313-314 (*obras seguras Francisco y Miguel Polanco*); Torres Martín 1964, pp. 89-90 (*hermanos Polanco*); Pemán 1964-65, pp. 85-86 (*ídem*); Gaya 1965, p. 220, repr. (*no de Ayala*); Hernández Díaz 1972, pp. 8-10, 14-17, nºs 17-22 (*Ayala*); Gudiol 1976, p. 69 (*los hermanos Polanco*); Morales/Martínez/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, p. 129 (*ídem*); Valdivieso 1986, p. 190 (*ídem*); Cordero 2002, pp. 110-111, figs. 6-10; Fernández López [1991] 2002, pp. 196-205, figs. nºs 62-63 (*Francisco y Miguel Polanco*); Caturla/Delenda 1994, pp. 209, 239 (*ídem*); Valdivieso [1997] 1999, pp. 166-167 (*ídem*); Navarrete 1998, p. 241, fig. 491(Tobías y el ángel, *ídem*); Valdivieso 2003, p. 293 (*ídem*); Dobado 2008, pp. 10-16, repr.; Dobado 2008$_1$, n. p., repr.; Ferrín 2009, pp. 177-178, 273-274 y 279 (nºs PO-7, PO-8, PO-9 y PO-10: *Varela*, nº PO-11: *anónimo*), pp. 229, 235 y 249-250 *(sin atribución*).

La Iglesia conventual del Santo Ángel de la Guarda se edificó a principios del XVII, interviniendo en la construcción el maestro Juan de Segarra y el arquitecto Pedro Sánchez Falconete. Fue bendecida en 1608 por Don Fernando Niño de Guevara, perteneciendo desde su origen a la Orden de los Carmelitas descalzos. El interior del templo, reconstruido totalmente, es de tres naves con cruceros de brazos cortos. Sobre los arcos formeros de la nave central se disponen seis pinturas que constituyen un amplio programa iconográfico angélico en el que se advierte la intervención de dos manos diferentes.

El culto y la fiesta de los Ángeles Custodios en la Iglesia se autorizó y desarrolló con la Reforma Católica postridentina. Lógicamente, el conjunto de pinturas del templo carmelitano se refiere a la intervención de los Ángeles en la vida de los hombres. Tres episodios relatan asuntos sacados de la Biblia. Los dos primeros, *Abraham y los tres Ángeles* y *La lucha de Jacob con el Ángel* cuentan intervenciones de Yavé hacia los patriarcas a través de mensajeros angélicos. El tercer episodio se extrae del hermoso *Libro de Tobías* que sólo aparece en las ediciones católicas de la Biblia; dicho relato cobró popularidad durante la Contrarreforma precisamente por su relación con el culto al Ángel de la Guarda, devoción negada por el protestantismo. Los otros dos lienzos se relacionan con asistencias concretas de los Ángeles en la vida cotidiana de los santos: *San Isidoro labrador ayudado por los ángeles* y *Santa Teresa guiada por los Ángeles.* Ambos santos fueron canonizados por Urbano VIII en 1622 lo que explica probablemente el curioso elenco del santo labrador, patrón de la ciudad de Madrid, en esta iglesia sevillana.

Antonio Ponz y Ceán Bermúdez fueron de los primeros en atribuir estos lienzos de la iglesia del Convento del Santo Ángel de Sevilla a Polanco, o a los hermanos Polanco. Sin embargo, cuando cinco de ellos fueron sustraídos en 1810 para el depósito-museo del Alcázar, los cuatro mejores (PO-7, PO-8, PO-9 y PO-10) aparecieron en el inventario del Alcázar como "originales de Francisco Varela". La atribución a Varela (ca 1580/85-1645), pintor de la escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII, parece estilísticamente insostenible, y, además, en 1646, fecha indicada por Ceán para la realización de esta serie de asuntos angélicos, Varela había fallecido ya. Posteriormente, salvo Gómez Castillo en 1950 quien los atribuyó a Ayala, estos lienzos, junto con el cuadro anónimo de la *Virgen del Carmen amparando a la Orden*, que no pertenece al mismo conjunto[1], ubicados actualmente tres por tres en la zona superior de la nave de la iglesia, se consideraron en general como obras de los hermanos Francisco y Miguel Polanco. Hemos visto *supra* que la atribución a estos maestros nos parece razonable.

[1] En el inventario de 1868 descubierto por el padre Dobado se precisa: "Debajo de la cornisa cinco cuadros que representan apariciones de ángeles [...] Encima de la nave lateral hay una tribuna con su verja de hierro con adornos de madera pintada y dorada. En ella está el órgano". Este dato inédito es muy importante porque explica la existencia de sólo cinco pinturas, y no de seis, siguiendo la tradición habitual en las iglesias de la descalcez carmelitana, donde uno de los espacios sobre los arcos de las capillas se destina al órgano. Agradecemos al padre Dobado esta información fundamental.

PO-7
Abraham y los tres Ángeles

El lienzo está inspirado en el *Génesis*: Abraham vio de repente tres varones que estaban junto a su puerta y él reconoció en ellos a Dios. Este importante episodio de la aparición de tres Ángeles a Abraham, conocido bajo el nombre de "teofanía de Mambré", es la primera personificación de la Trinidad en la Biblia: "*El Señor se le apareció a Abraham junto al encinar de Mambré cuando estaba sentado ante su tienda a la hora del calor. Alzó los ojos y vio tres hombres que estaban de pie delante de él. En cuanto los vio, corrió a su encuentro desde la puerta de la tienda y, postrándose en tierra, dijo:-Mi Señor...*" (Gn 18,1-3). El pintor representa exactamente el evento y pinta al anciano patriarca acogiendo de rodillas, con las manos cruzadas en el pecho, a su divina visita. El esquema de composición se asemeja mucho al lienzo de mismo tema pintado por Murillo hacia 1671-1673 para el Hospital de La Caridad, razón por la cual Fernández López piensa que ambos lienzos utilizaron la misma fuente grabada. Los cuatro protagonistas destacan sobre un fondo oscuro. Los ángeles son fuertes figuras varoniles ataviadas con trajes parecidos a los turiferarios realizados por Zurbarán para el pasillo la Cartuja de Jerez de la Frontera (I-130 y I-131).

PO-8
Jacob y el Ángel

La lucha de Jacob con el numen se suele representar como el combate del patriarca, hombre maduro, con un ángel encarnado bajo forma humana, es decir en realidad, con Dios

(Gn 32, 25-31), ocurrió durante una noche entera y, por esta razón, el pintor representa ambas figuras en el primer plano ante un bello paisaje nocturno. El ángel mancebo, con sus piernas abiertas y sus alas ampliamente desplegadas, ocupa el centro geométrico de la composición; apretando con sus dos manos la cintura de Jacob. "*Viendo el hombre que no podía, le toco en una articulación del muslo, y se la descoyuntó durante la lucha*". Jacob quedó herido para siempre después de este extraño combate. El patriarca salió de este encuentro lesionado pero bendecido, cogiendo el nombre de Israel. Este lienzo es uno de los más logrados de la serie angélica.

PO-9
Tobías y el Ángel

Este lienzo, el de mayor calidad de la serie, es el tercero de los lienzos de inspiración bíblica del conjunto. Su tema está sacado del *Libro de Tobías* (Tb 6, 1-5). Yavé mandó al Arcángel Rafael con apariencia humana para acompañar al joven Tobías en su

viaje al país de los Medos con el motivo de concertar sus bodas. Rafael es el modelo del ángel de la guarda y su presencia en este conjunto era fundamental. El arcángel dio instrucciones al mozo para sacar del río Tigris un gran pez con cuya hiel, corazón e hígado Tobías libró a su futura esposa Sara del demonio que la acechaba y también curó la ceguera de su padre. En este episodio interviene el Hijo de Dios: el pez es reconocido desde la antigüedad cristiana como figura alegórica de Cristo, pues sus letras en griego, IXZUS, recogen las iniciales de "Iesus Xristus Zeus Uios Soter" (Jesucristo, de Dios el Hijo y Salvador).

Como apuntó Navarrete, el Arcángel, Tobías, el enorme pescado y el perro del primer plano están directamente inspirados en un grabado anónimo de mismo asunto sobre composición de Marteen van Heemskerk. El pintor reemplaza las representaciones del fondo por un hermoso paisaje acuático que recuerda algunos *Trabajos de Hércules* pintados por Zurbarán para el palacio del Buen Retiro (I-74–I-83). Ambos personajes principales son figuras monumentales y realistas perfectamente logradas; también el pez y el perro están ejecutados con el naturalismo de un verdadero pintor animalista. La restauración del cuadro ha revelado unos colores espectaculares. Si este lienzo es, como suponemos, de la mano de uno de los hermanos Polanco, posiblemente Francisco, podemos decir que se trata de un maestro inspirado por Zurbarán, pero con indudable personalidad propia.

PO-10
San Isidoro labrador ayudado por los ángeles

El labrador Isidro (Castilla ca 1070-1130) es un reconocido santo medieval cuya leyenda fue escrita a finales del siglo XIII por Juan Diácono. Su milagro más conocido es el de los ángeles labrando el campo mientras el santo abandona su trabajo para rezar. En este lienzo, un ángel mancebo, vestido de rosa y verde, enseña al santo labrador como se está preparando para manejar su arado arrastrado por dos bueyes. En el paisaje del fondo se ven otras dos criaturas angélicas haciendo el trabajo de San Isidoro. Aunque tenga cierto encanto y gracia esta escena popular, este es el cuadro de menos calidad del conjunto. Se atribuye en general a Miguel Polanco cuyo estilo propio desconocemos.

PO-11
Santa Teresa guiada por los ángeles

Santa Teresa, acompañada por Sor María del Santísimo Sacramento, saliendo de Ávila para fundar en Salamanca un convento, se extravió de camino en las tinieblas de la noche. Milagrosamente, dos ángeles fueron enviados por Dios para preceder a las dos religiosas con antorchas luminosas y mostrarles el camino con seguridad. El pintor se inspira en una estampa de Adrian Collaert de mismo tema, sacada de la *Vita Beata Virginis Teresiæ a Iesu*, vida ilustrada de la Santa reformadora del Carmelo con 25 láminas grabadas por Adrian Collaert y Cornelius Galle (Amberes, 1613). La composición del cuadro sigue la disposición general del grabado invertido, pero le da más fuerza al oponer el movido grupo de los luminosos ángeles al más estático de las dos carmelitas paradas, vestidas con los sobrios hábitos pardos y blancos. En este lienzo es particularmente interesante el violento efecto de luz que ilumina el ropaje, también aquí rosa y verde, de ambos ángeles. La restauración del cuadro permite ahora apreciar este hermoso colorido así como el movimiento barroco de la amplia falda del ángel del primer plano.

¿Francisco Polanco?

PO-12–PO-23

Apostolado del Convento de Capuchinos, Sevilla

ca 1640-1650

Óleo sobre lienzo, 99 x 79 cm

Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. nº817-828)

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Convento de Capuchinos; Sevilla Museo de Bellas Artes (*Desamortización*) 1840.

Exposiciones: Nunca expuestos, salvo *San Pablo* en Madrid 1964, nº 78.

Bibliografía: Ceán [1800] 1965, VI, p. 50 (*Se le [Zurbarán] atribuye un apostolado de medio cuerpo que está en la iglesia, pero parece ser más bien de Ayala, su discípulo*); Matute 1888, IV, p. 179 (Ayala); Mayer [1911] 2010, p. 228 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 616; Camón [1961] 1985, p. 313 (*Francisco Polanco*); Sanz 1964, n.p., nº 78 (*Hermanos Polanco*); Buendia 1965, pp. 277-278, *San Juan* repr. (*Francisco y Miguel Polanco*); Izquierdo/Muñoz 1990, pp. 114-117 (*Polanco*); Valdivieso 1991, pp. 142-175 (*ídem*); Valdivieso [1997] 1999, pp. 167-168, nota 18 (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 295 (*ídem*).

El nombre de Polanco como autor de este *Apostolado* completo de medio cuerpo aparece en el inventario de 1854 del Museo de Bellas Artes de Sevilla. El parecido de estas figuras con las del Museo mejicano (PO-2–PO-6) permite una probable atribución a Francisco Polanco.

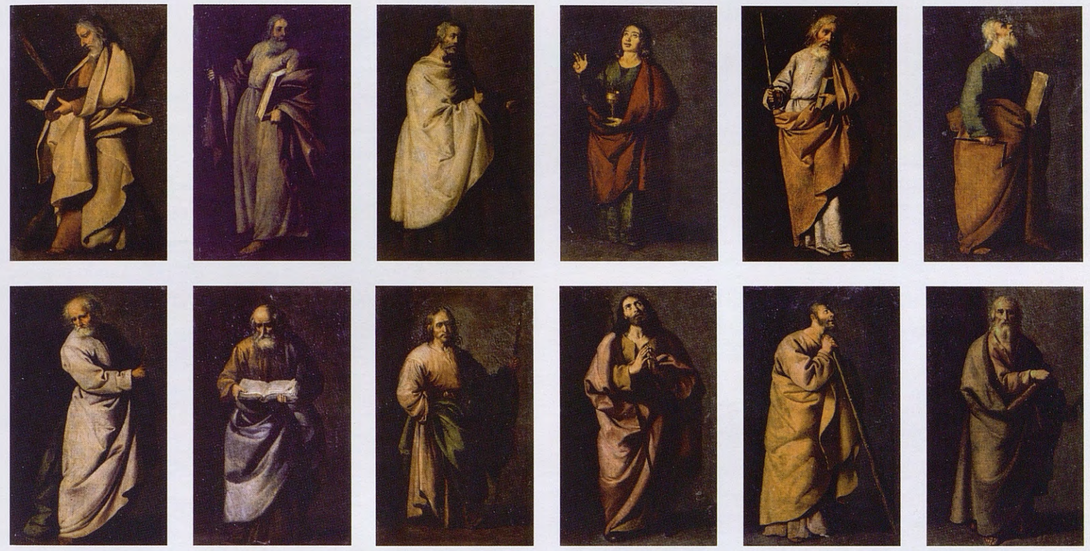
Círculo de los hermanos Polanco

PO-24–PO-35

Apostolado de la Prioral de Santa María de Carmona

Óleo sobre lienzo, 41 x 25,5 cm

Carmona, Iglesia Prioral de Santa María



Procedencia: Carmona, Iglesia Prioral de Santa María, depositados ca 1970-1971 en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; Carmona, Iglesia Prioral de Santa María.

Exposiciones: Sevilla 1971_1, nos 41-52.

Bibliografía: Luna Moreno 1971, n.p., nos 41-52 (*Francisco de Zurbarán*); Valdivieso 1992^1, pp. 259-261, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 130-131, 168, *San Andrés*, repr. (*atelier*).

El pequeño *Apostolado* de la Prioral de Santa María de Carmona ha sido atribuido a Zurbarán pero es de modesta calidad y no se puede atribuir al maestro extremeño. Nos parece más del círculo de los Polanco.

Francisco Polanco y obrador

PO-36–PO-47

Las doce Sibilas

Sibila Pérsica, Sibila Eritrea, Sibila Cumea, Sibila Tiburtina, Sibila Délfica, Sibila Helespóntica, Sibila Aegiptia(o Agripina, o Africana), Sibila Samia, Sibila Líbica, Sibila Cumana, Sibila Europea, Sibila Frigia

ca 1648-1650

Óleo sobre lienzo, 180 x 105 cm

Colección privada

Restauradas en París entre 2000 y 2008 por Serge Tiers

Procedencia: ¿Sevilla, colección Antonio y Aniceto Bravo, 1837 (*comprado al marqués de la Cerrezuela*)?; Villa "La Grognarde" (Francia), colección Doctor Fournier, ca 1900; legado ca 1920 a su mayordomo; Marsella, venta villa "La Grognarde", 14 de noviembre de 1961, nº 129 (*école du Midi, XVIIe siècle*), comprado por Rolan Robert; por herencia a su actual propietario; Nueva York, venta Christie's, 28 de enero de 2009, lote 77.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, solamente expuestas: nº 30 (*Sibila Eritrea*), nº 31 (*Sibila Samia*).

Bibliografía: ¿Cat. coll. Bravo 1837, nº 352 (*S. Pérsica*), nº 325 (*S. Eritrea*), nº 333 (*S. Cumea*), nº 328 (*S. Tiburtina*), nº 329 (*S. Délfica*), nº 332 (*S. Helespóntica*), nº 349 (*S. Aegiptia*), nº 348 (*S. Samia*), nº 344 (*S. Líbica*), nº 345 (*S. Cumana*), nº 338 (*S. Europea*), nº 336 (*S. Frigia*) (todas y atribuidas a *Ayala*)?; Gómez Castillo 1950, pp. 43-44 (*S. Pérsica, S. Eritrea, S. Cumea, S. Tiburtina, S. Délfica, S. Samia, S. Líbica, S. Líbica*) (todas atribuidas a *Ayala*); Guinard [1960] 1988, nº 620 (todas y atribuidas a *Ayala ?*); Guinard 1970, pp. 105-111, repr. nº 1 (*S. Pérsica*), nº 2 (*S. Eritrea*), nº 3 (*S. Cumea*), nº 4 (*S. Tiburtina*), nº 5 (*S. Délfica*), nº 6 (*S. Helespóntica*), nº 7 (*S. Aegiptia*), nº 8 (*S. Samia*), nº 9 (*S. Líbica*), nº 10 (*S. Cumana*), nº 11 (*S. Europea*), nº 12 (*S. Frigia*) (todas: *zurbaranesco*); Frati 1975, nº 548 bis (todas, *ídem*); Gudiol 1976, nº 501 (*S. Pérsica*), nº 502 (*S. Eritrea*), nº 503 (*S. Cumea*), nº 504 (*S. Tiburtina*), nº 505 (*S. Délfica*), nº 506 (*S. Helespóntica*), nº 507 (*S. Aegiptia*), nº 508 (*S. Samia*), nº 509 (*S. Líbica*), nº 510 (*S. Cumana*), nº 511 (*S. Europea*), nº 512 (*S. Frigia*); Pacht-Bassani 1992, p. 293 (todas); Delenda [1994] 1998, pp. 211, 213 (todas, *atelier de Zurbarán*); Navarrete 1995, pp. 64-67 (todas), fig. 48 (*S. Pérsica*, *S. Eritrea*), fig. 52 (*S. Samia*) (todas *taller de Zurbarán*); Navarrete 1998-2000, pp. 66-67, 162-167 (todas), fig. 76 (*S. Pérsica*) (todas: *¿Fraservar un estilo pictoriconcisco Polanco?*); Valdivieso 2003, pp. 9, 49, 294-295, fig. 273 (*S. Eritrea*), fig. 35 (*S. Cumea*), fig. 74 (*S. Samia*) (todas: *Francisco Polanco*); Valdivieso 2007-08, pp. 89-90 (todas: *Polanco y taller*).

En la antigüedad greco-romana se llamaron "sibilas" a unas vírgenes anunciadoras de la redención a los pueblos paganos. Desde los principios de la era cristiana, varios exegetas consideraron las sibilas como una versión femenina de los profetas en el pueblo de Israel. En la Edad Media, se conocían los nombres de diez de ellas, descritas con sus respectivos países de origen en el *Speculum Majus* de Vicente de Beauvais (siglo XIII), auténtica enciclopedia del saber medieval. Se incorporaron otras dos en las *Discordanciæ nonnulæ inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, publicado en 1481 por el dominico Filippo Barbieri. El humanismo del Renacimiento fue el redescubridor del papel de las sibilas que aparecen entonces en el arte, a menudo emparentadas con los doce profetas menores del Antiguo Testamento. Como estas figuras se asociaban al mundo pagano, lógicamente la temática de las sibilas pasó al Nuevo Mundo por motivos catequísticos. En su libro *Oráculos de las doce Sibilas…* (Cuenca 1621), el sacerdote Baltasar Porreño utilizó grabados de Crispin Van der Passe. En Sevilla, desde el siglo XVI, los artistas podían inspirarse en los pasos de *Sibilas* de las procesiones del Corpus Christi [Lleó 1975, p. 249]. Los obradores de pintores que trabajaban para el mercado americano utilizaban sobre todo modelos grabados para realizar conjuntos pintados de sibilas.

Hemos podido seguir paso a paso la cuidada restauración de la impresionante serie de *Las doce Sibilas* que examinamos ahora y en cuya realización intervinieron seguramente varias manos bajo la dirección de un mismo maestro. Sabemos que Francisco Polanco poseyó casa y obrador propios en Sevilla y que en su testamento, realizado en 1651, figuraban "doce Sibilas". Por otra parte, en este conjunto que examinamos, se puede observar un estilo pictórico próximo al del *San Juan Bautista* firmado por Francisco Polanco conservado en la catedral hispalense (PO-1). Por estas razones nos parece que la serie de *Doce Sibilas*, se puede atribuir con prudencia a Francisco Polanco y su obrador. La relación de cada figura con los grabados de Gilles Rousselet según dibujos de Claude Vignon o las muy parecidas, pero invertidas, de Peter de Jode fue realizada por Guinard en 1970 (ver las figs. 1 y 2 de cada Sibila). Su interesante iconografía se estudiará seguidamente para cada lienzo del conjunto. Hemos clasificado la serie en el orden utilizado por Guinard y Gudiol.

PO-36

Sibila Pérsica

Inscripción ángulo inferior izquierdo: *SIBILA/PERSICA*

Fig. 1 : *Sibila Pérsica*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Pérsica*, grabado de Vignon.

Esta sibila Pérsica se inspira en el grabado de Rousselet según dibujo de Vignon. El pintor ha cambiado simplemente el peinado de la mujer, reduciéndolo a un sencillo recogido con lazo. También ha modificado la postura de la mano derecha, alzada en el grabado pero que en la pintura sujeta el libro. Este grueso volumen evoca los Oráculos sibilinos. Una serpiente se enrolla alrededor de un tronco de árbol a la derecha. A la izquierda, a escala reducida, sobre una especie de llanura aparece la Virgen con nimbo luminoso aplastando la serpiente [Gn, 3, 15]. El grabado de Vignon lleva una inscripción que recuerda el texto del Génesis y el triunfo de María sobre la serpiente.

PO-37

Sibila Eritrea

Inscripción ángulo inferior derecho, parcialmente borrada: *SIBILA/ERITREA*

Fig. 1 : *Sibila Eritrea*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Eritrea*, grabado de Vignon.

La sibila Eritrea lleva un cordero en sus brazos. La pequeña escena relacionada con su profecía representa a María amamantando al Niño Jesús. El texto del grabado de Vignon, al igual que el del libro de Porreño [*Oráculos de las doce Sibilas*, Cuenca, 1621], evoca la leche de la Virgen alimentando al Hijo de Dios. El pintor ha suprimido la corona de laurel con la que Vignon había coronado su sibila Eritrea y la calza con sandalias mientras que en el grabado aparece descalza. El atributo de esta sibila evoca claramente el sacrificio del Cordero de Dios, Salvador de la humanidad pecadora.

PO-38
Sibila Cumea
Inscripción ángulo inferior izquierdo: *SIBILA/CVMEA*

Fig. 1: *Sibila Cumea*, grabado de Jode.

Fig. 2: *Sibila Cumea*, grabado de Vignon.

La sibila Cumea es la única que se inspira en la serie grabada por Peter de Jode, invertida en relación con la de Vignon. La pequeña escena evocando su predicción es la de la Anunciación, que corresponde a la inscripción del grabado francés. Una vez más, el pintor sigue aquí fielmente el grabado, pero suprime la corona de flores y la rama de olivo. La mano izquierda está representada con la palma hacia el cielo y no hacia abajo, siendo este gesto una llamada de atención. La mano derecha sujeta el libro de los Oráculos Sibilinos.

PO-39
Sibila Tiburtina
Inscripción ángulo inferior izquierdo: *SIBILA TIBURTI/NA*

Fig. 1 : *Sibila Tiburtina*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Tiburtina*, grabado de Vignon.

La sibila Tiburtina retoma de nuevo el modelo grabado por Rousselet y Abraham Bosse siguiendo la obra de Vignon. La pequeña escena anunciada es la Natividad, sobrevolada por dos angelotes en un nimbo luminoso como se aprecia en el grabado francés y aun más en el grabado invertido de Peter de Jode. Aquí el pintor ha retomado el peinado con plumas de los modelos grabados. Para la mano izquierda, el pintor parece haberse fijado en la obra de Peter de Jode, donde la mano indicando la Natividad se inscribe en una gran estrella radiante. En la pintura esta mano pintada de manera bastante torpe, toca simplemente una pequeña estrella luminosa. El texto evoca la grandeza de Belén que ha visto nacer al Salvador.

PO-40
Sibila Délfica
Inscripción ángulo inferior derecho: *SIBILA/ÐLIFI/CA*

Fig. 1 : *Sibila Délfica*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Délfica*, grabado de Vignon.

La sibila Délfica retoma prácticamente sin modificaciones el grabado de Vignon. Su predicción es la Adoración de los Magos representada en escala reducida a la derecha. A su izquierda se aprecia una columna baja y una cuerda, quizás evocando la Flagelación. No hemos encontrado ninguna explicación convincente sobre este atributo que no existe en las representaciones anteriores.

PO-41
Sibila Helespóntica
Inscripción ángulo inferior derecho: *SIBILA/ELESPŌ/TICA*

Fig. 1: *Sibila Helespóntica*, grabado de Jode.

Fig. 2: *Sibila Helespóntica*, grabado de Vignon.

La sibila Helespóntica, muy fiel al grabado de Vignon, anuncia la Presentación en el Templo que aparece a pequeña escala a su derecha. Lleva el ramo florido de tres rosas sin espinas que evoca la Virginidad de María antes, durante y después del nacimiento de su Hijo. La otra versión conocida de este cuadro, anteriormente conservada en la colección Gómez del Castillo de Sevilla y estudiada solo por una mediocre fotografía en blanco y negro, parece ser muy parecida aunque de calidad más discreta.

PO-42
Sibila Aegiptia (o Agripina, o Africana)
Inscripción ángulo inferior derecho: *SIBILA/AGRIPPA*

Fig. 1 : *Sibila Aegiptia*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Aegiptia*, grabado de Vignon.

La sibila Agripina (sin duda la Sibila "*Aegyptienne*" de las versiones grabadas) fue nombrada *Africana* en el catálogo manuscrito de la colección Bravo (1837). Ni la versión presentada aquí ni su réplica en la antigua colección Gómez del Castillo, parecen llevar nombre para poder identificarlas con certeza. Por este motivo proponemos atribuirle el título de Aegiptia más conforme con los antiguos títulos.

Una vez más el pintor retoma el modelo grabado siguiendo la obra de Vignon en la pose, el peinado, las lujosas vestiduras y el color oscuro de la piel. Sin embargo en las dos versiones pintadas, muy parecidas entre ellas, la Sibila no sostiene el ramo (una especie de plumero o de abanico). La pequeña figura de Cristo en el desierto, con nimbo luminoso en los grabados franceses y flamencos, aparece simplemente de pie en un paisaje frondoso. El texto que acompaña la imagen de Vignon evoca el cuerpo humano elegido por Dios para su hijo porque los hombres no serían capaces de soportar el resplandor de su luz.

PO-43
Sibila Samia
Inscripción ángulo inferior derecho: *SIBILA/SAMIA*

Fig. 1 : *Sibila Samia*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Samia*, grabado de Vignon.

La sibila Samia reproduce fielmente el grabado de Vignon hasta en los atributos. Con turbante en la cabeza, la Sibila aparece de espaldas y con el rostro vuelto hacia el espectador. A sus pies, en el lado izquierdo, tiene lugar a lo lejos la Crucifixión de Cristo entre los dos ladrones. A la escena asisten los que según el Evangelio se quedaron con Jesús hasta el final: María, San Juan y Santa María Magdalena abrazada a la cruz. Los atributos están claramente relacionados con la Pasión anunciada por Samia: la corona de espinas, la túnica púrpura, la caña (reemplazada en la pintura por una especie de bastón fino y roto) y el recipiente de donde sacaron el agua con hiel para saciar a Cristo. El texto inscrito en el grabado francés, manifiesta el desprecio hacia el Pueblo Elegido que responde al Amor de Dios con crueldad. Sin embargo, los versos españoles de Porreño a propósito de la sibila Samia resultan más explícitos, ya que evocan los Evangelios en los que la realeza de Cristo es ridiculizada durante la Pasión: "le vistieron una túnica de púrpura, le pusieron una corona trenzada de espinas y comenzaron a saludarlo: "Salve, rey de los judíos". Y le golpeaban la cabeza con una caña, lo escupían y, doblando la rodilla, le hacían reverencias" [Mc 15, 17-19].

PO-44
Sibila Líbica
Inscripción ángulo inferior izquierdo: *SIBILA/LIBICA*

Fig. 1 : *Sibila Líbica*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Líbica*, grabado de Vignon.

La sibila Líbica sigue una vez más el modelo grabado de la obra de Vignon, pero como en las otras figuras, el pintor ha simplificado las vestiduras, acentuando la verticalidad de la silueta femenina. El peinado también ha sido esquematizado y reducido a tres plumas rojas, sujetas con una joya y proyectadas hacia atrás. La sibila tiene en su mano derecha la palma de los beatificados y en la izquierda unas cadenas rotas. Estos atributos se explican claramente por medio de la pequeña escena pintada a la izquierda: Cristo descendiendo al Limbo libera las almas de sus cadenas y les confiere la palma de los justos admitidos en el cielo.

PO-45
Sibila Cumana
Inscripción parcialmente borrada en el ángulo inferior izquierdo: *SIBILA/CVMANA*

Fig. 1 : *Sibila Cumana*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Cumana*, grabado de Vignon.

La sibila de Cumes o Cumana aparece en posición muy frontal y sigue también el modelo grabado francés. Abajo a la derecha está pintada la escena de la Resurrección de Cristo bastante simplificada comparada con la del grabado. La joven mujer lleva un turbante de plumas de varios colores y una larga cruz con la bandera roja de la Resurrección, que atraviesa en diagonal toda la silueta como si se apoyara en un fino y largo bastón. El paralelismo entre la gran figura de la joven mujer con el cuerpo glorioso de Cristo acentúa el movimiento ascendente de esta representación.

PO-46
Sibila Europea
Inscripción parcialmente borrada ángulo inferior derecho: *SIBILA/EVROPEA/NA*

Fig. 1 : *Sibila Europea*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Europea*, grabado de Vignon.

La sibila Europea o Europa anuncia la Ascensión representada en pequeña escala abajo a la izquierda. En las dos versiones conocidas, el pintor sigue fielmente el grabado de Vignon. Aquí la Sibila lleva un bello peinado con un penacho de plumas y conserva la misma actitud danzante que en el grabado. Parece ignorar la escena gloriosa que transcurre a sus espaldas, pero manifiesta su alegría mediante ese movimiento gracioso y el juego de manos que sostienen los pesados pliegues de la capa sujeta a los hombros con dos bellos broches. El ligero velo rosa que se escapa de su cabellera acentúa la gracia del conjunto.

PO-47
Sibila Frigia
Inscripción ángulo inferior derecho: *SIBILA/PHRIGIA*

Fig. 1 : *Sibila Frigia*, grabado de Jode.

Fig. 2 : *Sibila Frigia*, grabado de Vignon.

La sibila Frigia habría profetizado el juicio final que aparece representado a su izquierda junto al fuego eterno que arde a su derecha. El pintor se inspira del grabado de Vignon pero la figura aparece aquí mucho más estática. Toda ella está impregnada de una cierta melancolía, quizás acentuada por su pesada corona de rosas rosas, muy diferente a los peinados en los grabados. El episodio del Juicio Final que vemos aquí representa el castigo de los malditos: "Luego dirá también a los de la izquierda: "Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno, preparado para el diablo y sus ángeles" [Mt 25, 41]. Esto explica sin duda la expresión entristecida de la sibila que lleva el látigo y una antorcha de fuego en la mano. Recordemos que los Oráculos Sibilinos profetizaban principalmente los castigos divinos.

Francisco Polanco y obrador
PO-48–PO-51
Cuatro Sibilas
Africana, Frigia, Europea, Helespóntica
ca 1650
Óleo sobre lienzo, 184 x 103 cm
Sevilla, colección privada

Procedencia: Sevilla, colección marqués de Fontana; Sevilla, colección Gómez Castillo; Sevilla, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuestos.

Bibliografía: Gómez Castillo 1950, pp. 43-57, repr. (*Bernabé de Ayala*); Pemán [1950] 1989, pp. 119-120 (*Maestro de las Sibilas*); Guinard [1960] 1988, nº 620 (*Bernabé de Ayala* ou *disciple de Zurbarán*); Torres Martín 1964, p. 88 (*Bernabé de Ayala*); Gaya 1965, pp. 218-221, repr. (*ídem.*); Guinard 1970, pp. 105-106, 110 (*atelier de Zurbarán*); Hernández Díaz 1972, pp. 13-14, nos 12-15 (*Polanco?*); Frati 1975, en nº 548 bis (*tableaux zurbaranesques*); Gudiol 1976, p. 69 (*Bernabé de Ayala*); Delenda [1994] 1998, p. 21, fig. 158 (*Africaine*), fig. 160 (*Phrygienne*), fig. 162 (*Européenne*), (*atelier de Zurbarán*); Navarrete 1995, p. 64 (*ídem*); Navarrete 1998-2000, pp. 162, 164 (*ídem*); Cordero 2002, p. 108; Valdivieso 2003, p. 49 (*Francisco Polanco?*).

Estas cuatro sibilas pertenecen casi seguramente a una serie completa de doce, actualmente dispersa. Cuando Gómez Castillo las publicó en 1950, fueron atribuidas a Bernabé de Ayala, debido a la atribución a este mismo pintor de la serie completa que a principios del siglo XX pertenecía a los coleccionistas sevillanos Aniceto y Antonio Bravo. En 1960, Guinard tras haber aceptado esta atribución con ciertas reservas, prefirió prudentemente atribuir el conjunto al obrador de Zurbarán en 1970.

Las cuatro sibilas sevillanas que conocemos solamente por fotografías antiguas, recuerdan bastante a la serie completa (PO-24–PO-35) atribuida a Francisco Polanco y obrador, aunque son de calidad inferior. En el estado actual de nuestras investigaciones preferimos mantener prudentemente esta atribución.

Atribuido a los hermanos Polanco
PO-52a-b
Dos ángeles orando
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 100,3 x 71,3 cm
Londres, mercado del arte

Procedencia: Madrid, colección Molina Dazas, 1927; ¿Oviedo, colección Masaveu?; Londres, Christie's, 11 de diciembre de 2002, nº 86 (no vendidos); Londres, venta Sotheby's, 9 de diciembre de 2004, nº 328 (no vendidos).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Mayer 1927-28, p. 291 (PO-52a, repr.); Cascales 1931, pl. LXIV-LXV; Guinard [1960] 1988, nº 143 b y c (*ate-*

lier); Frati 1975, nº 534 (*attribué*); Gudiol 1976, nºs 284-285; cat. venta Londres 2004, pp. 152-155, repr. (*Zurbarán*); cat. venta Londres 2004, pp. 54-55, repr. (*Zurbarán and studio*).

Según Guinard, y después Gudiol, estos dos lienzos formaban parte de una composición de tres cuadros juntos. Los dos *Ángeles*, uno vuelto hacia la derecha, el otro hacia la izquierda, se encontraban a cada lado de una pintura cuadrada representando un *San Pedro liberado por el ángel*. Según dichos autores, este tríptico pertenecía a la colección Masaveu de Oviedo, lo que no se ha podido confirmar [Pérez Sánchez, comunicación escrita del 3 de septiembre de 2002]. Estos dos lienzos, de inspiración claramente zurbaranesca, no tienen la calidad de los originales del maestro. El ángel vuelto hacia la derecha (PO-52a) se inspira directamente en una de las figuras angélicas de la gran *Anunciación* grabada de Cornelis Cort según composición de Zuccaro. El otro ángel retoma invertida la pose de uno de los ángeles de la *Flagelación de San Jerónimo* del monasterio de Guadalupe (I-165). El drapeado un poco blando, el dibujo algo flojo de las manos, así como las alas demasiado pesadas, recuerdan los ángeles de la serie de cuadros de la Iglesia del Santo Ángel. Ambos lienzos están muy sucios y necesitarían una cuidadosa restauración.

Estos ángeles eucarísticos se asemejan enormemente a otros dos ángeles que se conservan en la Capilla de San Miguel de la Catedral de Jaén, el *San Gabriel* (II-19e) y el *Ángel con espada* (II-19j). No llevan los mismos nombres, ni los mismos atributos, pero sirvieron exactamente los mismos modelos.

Atribuido a Francisco Polanco
PO-53–PO-54
Arcángeles eucarísticos
Óleo sobre lienzo, 205,1 x 104,7 cm
Paradero desconocido

PO-53
Ángel con unos racimos de uvas
Inscripción arriba izquierda: *MADRIEL/AIDATIOÐI*

PO-54
Ángel llevando espigas
Inscripción arriba izquierda: *LAZIEL/ORTIODEI*

Procedencia: Desconocida; Londres, venta Christie's, 3 de diciembre de 2008, lote 237 (99 174 $); paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 2008, pp. 237-238, repr. (*Francisco Polanco*).

Atribuido a los hermanos Polanco
PO-55
San José y el Niño
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 126 x 102 cm
España, colección privada

Procedencia: Sevilla, Colección vizcondesa de Garci Grande; Madrid, colección Joaquín Rivero; España, colección privada.

Exposiciones: Sevilla 1952, nº 15.

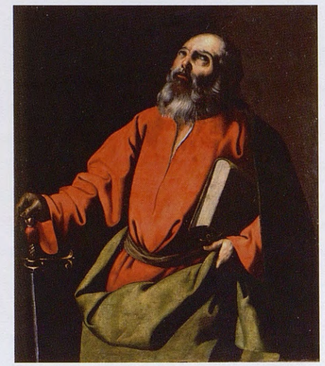
Bibliografía: Domínguez Cobo 1952, fig. XIII (*Zurbarán*); Torres Martín 1964, p. 90, fig. 8 (*Hermanos Polanco*).

Este *San José con el Nino dormido* fue atribuido a los hermanos Polanco por Torres Martín. Su temática es reveladora de la peculiar devoción de los padres carmelitas hacia San José: aquí no es la Virgen como de costumbre, sino su esposo

terrenal quien protege el sueño del Niño Jesús. La temática del "Santo patriarca José", representado solo con el Niño Dios, es una tierna creación del arte postridentino, que Zurbarán realizó también anteriormente en Sevilla. Hermosas manzanas en el plato de peltre brillante, dispuesto sobre una mesita, componen la habitual simbología de la salvación del hombre.

Es un lienzo de índole indudablemente zurbaranesca, pero su discreta calidad no puede equipararse con los cuatro mejores cuadros del Convento del Santo Ángel (PO-7, PO-8, PO-9 y PO-10). Si se supone que el *San Isidoro* del mismo convento fue realizado por Miguel Polanco, podemos quizás atribuir este lienzo a dicho pintor. Podría tratarse de la copia de un Zurbarán perdido.

Atribuido a Francisco Polanco
PO-56
San Pablo
Óleo sobre lienzo, 114 x 97 cm
Madrid, colección privada



Procedencia: Desconocida; Madrid, venta Segre, 19 de octubre de 2004, nº 474; colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Madrid 2007, p. 122, repr. (*Polanco*).

Atribuido a Francisco Polanco por su evidente parecido estilístico con los *Apóstoles* de México (PO-2–PO-6).

BA-1.

BERNABÉ DE AYALA
(Sevilla, ca 1600–después de 1675)

Junto con su hijo Juan de Zurbarán y los célebres hermanos Polanco, Bernabé de Ayala fue sin duda el auténtico continuador de su maestro Francisco de Zurbarán en Sevilla. Sin embargo, su biografía es casi desconocida y está basada en los exiguos datos proporcionados por Ceán Bermúdez en 1800:

"*AYALA (Bernabé de) pintor, y natural de Sevilla. Estudió con Zurbarán con aprovechamiento; pero el viaje que este hizo á Madrid, donde quedó establecido, cortó las esperanzas de igualarle. No obstante le imitó muy bien en el colorido y tintas, y en paños y brocados, que trabajaba por el maniquí como su maestro. Así lo manifiestan una asunción que está en el altar del sagrario de la iglesia S. Juan de Dios de Sevilla, con el apostolado a los pies: seis lienzos de santos en el cuerpo de la misma iglesia; y algún otro en la sacristía.*

Fue uno de los artistas que fundáron la academia de Sevilla el año de 1660, sosteniendo y concurriendo constantemente á los estatutos hasta el de 1671; y no constando haber firmado las constituciones en 1673, como los demás subscriptores, es de presumir hubiese fallecido en este corto tiempo. MS. De la Acad. De Sevill."[1]

En el Archivo hispalense de Protocolos Notariales, Duncan J. Kinkead halló cuatro documentos otorgados y firmados por Bernabé de Ayala (fig. 1) que permiten añadir algunos datos más a su biografía. Detallan que el pintor estaba casado en 1670 con doña Leonor de Vargas y que el maestro recibió por aprendiz a Juan Asensio Texada en 1666. Como otros muchos pintores contemporáneos, arrendó unas casas en 1659, en la collación de la Magdalena, y en 1675, en la collación de San Vicente[2]. Por este último documento, sabemos que Bernabé de Ayala vivió unos años más de lo que supuso Ceán. Es importante el hecho de que fuera uno de los veinticuatro fundadores de la Academia de Pintura sevillana en 1660 con otros insignes maestros como Murillo, Valdés Leal y Herrera "el Mozo"[3].

Esto es lo poco que conocemos de la biografía del pintor. De su obra tampoco se sabe mucho, aunque en años pasados varios autores[4] intentaron atribuirle una comprometida nómina de pinturas que, en numerosos casos, no se pueden tener en cuenta, como apuntó con mucha razón Enrique Valdivieso[5]. Su única pintura firmada y fechada en 1662, es una *Virgen de los Reyes*, inventariada en Lima desde 1666 (BA-1)[6] que reproducimos aquí en color (lám. 1), lo que permite advertir sus indudables calidades de pintor, aunque se trate de una mera imagen de devoción, copiada de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla. También reproducimos por primera vez la gran *Asunción de la Virgen* (BA-2), documentada por Ceán, cuya localización actual se desconocía. Gracias a estas nuevas imágenes, así como a la reciente adquisición y restauración por el Museo de Bellas Artes de Sevilla de dos bonitos originales de Bernabé de Ayala (BA-3 y BA-4), hemos intentado reunir un corpus de más de cuarenta obras que prudentemente podríamos atribuir a este maestro sevillano y a su obrador. Su estilo se asemeja claramente al de Francisco de Zurbarán en su última etapa sevillana (1650-1658), como habíamos adelantado en el primer volumen a propósito de algunas pinturas del pintor extremeño. Por ejemplo, la *Inmaculada Concepción*, actualmente depositada en el Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa) (I-195), pintada hacia 1645, presenta una tipología muy similar a la del museo Cerralbo de Madrid (I-194), pero su calidad parece ligeramente infe-

[1] Ceán [1800] 1965, I, p. 85.
[2] Hernández Díaz 1973, pp. 63-64.
[3] Véase A. de la Banda y Vargas, "La Academia de Murillo", curso de verano *El barroco en Andalucía*, agosto de 1983, I, pp. 217-220.
[4] Castillo 1950, Gaya Nuño 1965, Torres Martín 1964, Hernández Díaz 1972, 1973 y 1978.
[5] Véase Valdivieso [1997] 1999 y Valdivieso 2003.
[6] Publicada por Soria 1953 (p. 25, fig. X), citada por Gaya 1965 (p. 219) y más detalladamente estudiada por Bernales 1969, pp. 175-179.

rior. Serrera apuntó este parecido "evidenciando intervención de taller"[7]. Por presentar algunos hallazgos pictóricos típicamente zurbaranescos como el movimiento de las nubes doradas con cabecitas de angelitos, la ondulación del manto o, en la parte inferior, el paisaje someramente descrito con algunos de los símbolos terrenales de las Letanías Lauretanas, esta *Purísima* nos parece una obra autógrafa, pero con colaboración de Ayala. Los rasgos de la Virgen recuerdan los de algunas santas más convencionales pintadas en el obrador de Zurbarán, posiblemente por Ayala. El éxito de la composición se puede comprobar en la pequeña copia de taller de la colección americana Samuel H. Kress que consideramos de la mano de Bernabé de Ayala (BA-42).

Otro ejemplo lo encontramos en el *San Pedro arrepentido ante Cristo a la columna* (I-229), dado a conocer como un lienzo original de gran calidad de Zurbarán por Enrique Valdivieso en 1985. Esta pintura procede posiblemente del desaparecido convento de San Felipe Neri de Sevilla donde el padre filipense Cayetano Fernández describió: "dos grandes lienzos, representando el de la derecha el "flevit amare" o llanto de San Pedro, del célebre Zurbarán. En el mismo lienzo había otra figura, la de Jesús atado a la columna, *que no era del mismo autor*"[8]. Creemos que en estas fechas, el pintor Bernabé de Ayala es el mejor ayudante del taller de Zurbarán: si advertimos el parecido del rostro del Cristo azotado con el del *San Roque* de Ayala recientemente adquirido por el museo de Sevilla (BA-3), podemos suponer la participación de dicho pintor para la figura del Cristo en este cuadro del Palacio Arzobispal. En 1660, cuando participa a la fundación de la Academia sevillana, Bernabé de Ayala ya es un maestro consagrado, que mantiene en la ciudad un evidente estilo zurbaranesco después de la salida de Zurbarán a Madrid. Con los otros pintores académicos propició el cambio estilístico que dio paso al pleno barroquismo andaluz del último tercio del siglo XVII.

[7] Serrera 1988, p. 350 y 1992, p. 186.

[8] Riego/Peña 2004, pp. 556-557 (El subrayado es nuestro).

APÉNDICE DOCUMENTAL

En el *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año 1810*, publicado por Manuel Gómez Imaz[9], aparecen cuarenta y nueve lienzos como "Originales de Bernabé de Ayala".

Sala baja nº 1

33. Un quadro de 4 v.s de alto y 1 ¾ de ancho, La asunción de Nra. Señora 1

Sala baja nº 2

93. Seis quadros de ¾ de alto y ½ de ancho, varios Santos de la orden de S.to Domingo 6

94. Dos id. de igual tamaño S. Antonio y otro Santo 2

Sala baja nº 3

129. Quatro quadros de 2 v.s de alto y 1 ¼ de ancho, Santos de la orden de la merced 4

Capilla nº 4

156. Un quadro de 2 ½ v.s de alto y 1 ¼ de ancho, San Antonio Abad 1

157. Otro de igual tamaño S.n.o Blas Obispo 1

158. Otro de 3 v.s de alto y 2½ de ancho, La venida del Espiritu Santo 1

Sala nº 5

184. Un quadro de 3 v.s de alto y 2 de ancho, Cristo coronando á S.n Josef 1

Sala nº 7

243. Dos quadros de ¾ de alto y ½ de ancho S. Ramon y otro del mismo Santo con diferente asunto 2

244. Dos id de ¾ de alto y ½ de ancho S. Pedro Nolasco y el otro Cristo coronando á S.Ramon 2

245. Dos id. de ¾ en quadro uno la virgen que se le apareceá S.to Domingo y el otro la muerte del mismo Santo 2

[9] Autores o personalidades implicadas en el inventario de las obras existentes en el Alcázar de 1810 publicado por Gómez Imaz. Tras la ocupación francesa de Sevilla, Mariano Luis de Urquijo tuvo la idea de reunir las obras en el Alcázar; Eusebio de Herrera, Alcaide de los Reales Alcázares, intervino directamente en el despojo de la ciudad y firmó el inventario del Alcázar del 2 de junio de 1810 junto con Antonio Aboza y Manuel Alea, Archivero general de la corona (véase Gómez Imaz [1810] 1896, 1917).

246. Dos id de 2 v.s de alto y 1¼ de ancho, S.ta Engracia y S.ta Eulalia 2

Sala nº 8

275. Dos quadros de 1½ v.a de alto y 2/3 de ancho, el uno S. Fran.co de Paula y el otro S. Sebastian 2

Sala nº 14

327. Diez quadros de 2 v.s de alto y ¼ de ancho, distintas Santas mártires 10

328. Un quadro de 1¼ de alto, y 1 de ancho la Virgen entregando la Cazulla a S. Pedro Nolasco 1

329. Otro de igual tamaño, Cristo dando la Comunion al mismo santo 1

330. Otro del mismo tamaño Cristo y Virgen coronando a una Santa 1

Escalera nº 20

392. Quatro quadros de 2¼ v.s de alto y 1¼ de ancho cada uno, varios Santos y Santas 4

Sala nº 29

449. Dos quadros de 3½ v.s de ancho y 3 de alto, pasages de la Vida de Elias 2

Sala nº 31

458. Un quadro de 2 v.s en quadro de un Santo con el Sacramento en las manos 1

459. Dos Cabezas, S.ta Ursula y S.ta Sicilia 2

Indicamos en nota las atribuciones de los cuadros de este inventario que hemos hecho en el presente catálogo, así como sus localizaciones [10].

[10] 33. *La Asunción de la Virgen*, 340 x 148,5 cm (BA-2).
93. *Santos dominicos*, 64 x 42,5 cm. Algunos lienzos de Frailes Dominicos de media figura podrían relacionarse por su tamaño y estilo al gran retablo de la *Apoteosis de Santo Tomás* del desaparecido Colegio de mismo nombre (véase Ciclo V).
94. *San Antonio y otro Santo*, 64 x 42,5 cm (sin identificar).
129. *Santos mercedarios*, 170 x 106,25 cm. Podrían ser algunas figuras de frailes de la Merced Calzada (Ciclo III).
156. *San Antonio Abad*, 212 x 106 cm (BA-10).
157. *San Blas*, 212 x 106 cm (¿BA-9?).
158. *Pentecostés*, 255 x 212,5 cm (sin identificar).
184. Francisco de Zurbarán, *Cristo coronando a San José*, 255 x 170 cm (I-163).

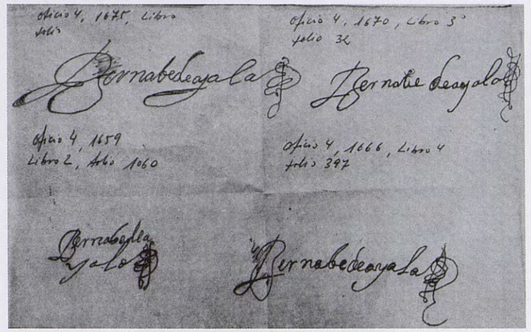


Fig. 1 Firmas de Bernabé de Ayala de cuatro documentos fechados en 1659, 1666, 1670 y 1675, hallados por Duncan J. Kinkead en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (publicadas por Hernández Díaz 1973).

243. *Dos asuntos de la vida de San Ramón Nonato*, 63,75 x 42,5 cm (Ciclo X, ¿MB-24 y MB-25?).
244. *San Pedro Nolasco* y *Cristo coronando a San Ramón*, 63,75 x 42,5 cm (Ciclo X, MB-24 o MB-22 y MB-26).
245. *Aparición de la Virgen al Beato Susón* y *Muerte un dominico (San Luis Beltrán)*, 63,75 x 63,75 cm (Ciclo IX, MB-18 y MB-19).
246. *Santa Engracia*, (II-111?) y *Santa Eulalia* (II-140?) 170 x 106,25 cm.
275. *San Francisco de Paula* (podría ser el lienzo que estaba en Sevilla en la colección de D. José Macdongall [II-210, Cascales, ed. 1931, p. 65]) y *San Sebastián*, 127,5 x 56 cm (sin identificar).
327. Diez *Santas mártires*, 170 x 21 [sic] cm. Sin identificar con precisión, pero podrían ser los "*Nueve quadros, Virgenes y Mártires con varieda-des de trajes*", devueltos en 1814 al Hospital de la Sangre; actualmente ocho de ellos se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla II-93, II-97, II-105, II-109, II-114, II-117, II-131 y II-137 (Ferrín Paramio 2009, p. 230).
328. *La Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco*, 106,25 x 85 cm (Ciclo X, MB-20).
329. *Comunión milagrosa de San Ramón Nonato,* 106,25 x 85 cm (Ciclo X, MB-16).
330. *Cristo y la Virgen coronando a una Santa (¿Santa Catalina?)*, 106,25 x 85 cm (Ciclo X, MB-17).
392. Cuatro *Santos* y *Santas*, 191,25 x 106,25 cm (sin identificar).
449. *Dos pasajes de la vida de Elías* 297,5 x 255 cm. En la colección de Aniceto Bravo, aparecen atribuidos a Zurbarán, *San Elías en el desierto confortado por un ángel*, de cuatro varas de ancho y otro *San Elías arrebatado en un carro de fuego*, compañero del anterior [*Guía General de Forasteros de Sevilla para el año 1842 formada por los Editores de El Sevillano*, Sevilla, 1842, pp. 72, 84, 85].
458. *Un Santo con el Sacramento en las manos,* 170 x 170 cm (sin identificar).
459. *Dos cabezas de Santas, Úrsula* y *Cecilia* (sin identificar).

BA-1
Virgen de los Reyes
Óleo sobre lienzo, 240 x 176 cm
Firmado y fechado 1662
Lima, Tribunal Constitucional

Procedencia: Adquirido en Sevilla para la comunidad de religiosas agustinas del monasterio de Nuestra Señora del Prado en Lima, fundado en 1640; Lima, Monasterio de Nuestra Señora del Prado, 1666-1934; Lima, propiedad del Estado peruano, 1934; Lima, Dirección de Conservación de Monumentos del Instituto Nacional de Cultura (depósito a varios museos e instituciones); Lima, depositado en el Tribunal Constitucional.

Exposiciones: Lima 1985, nº 3.

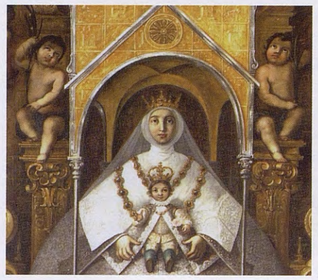
Bibliografía: Inventario del Monasterio del Prado 1666; Soria 1953, p. 25, fig. X; Gaya 1965, p. 218; Bernales 1969, pp. 175-179; Hernández Díaz 1972, p. 10; cat. exp. Lima 1985, pp. 42-43, repr.; Bernales 1989, p. 49, repr.; Pérez Sánchez 1992_3, pp. 150-151, fig. 21; Valdivieso [1997] 1999, p. 170; Cordero 2002, p. 108, fig. 3; Valdivieso 2003, p. 296.

La Capilla Real de la Catedral de Sevilla está presidiada por un retablo realizado entre 1643 y 1649 por el escultor Luis Ortiz de Vargas. En la hornacina principal de dicho retablo, y bajo un dosel de plata, recibe culto la imagen de la *Virgen de los Reyes,* que tiene al Niño en su regazo. Ambas figuras son góticas del siglo XIII, probablemente de taller francés o bien de escuela castellana con intensa influencia francesa. En

Fig. 1: Meneses Osorio, *Virgen de los Reyes,* Valladolid, Museo de Pintura y de Escultura.

los laterales del retablo figuran las esculturas de *San Joaquín y Santa Ana,* obras de hacia 1649. De la *Virgen de los Reyes*, patrona de Sevilla, se conocen numerosas representaciones, pintadas a la manera de un "trampantojo a lo divino" (fig. 1), como lo definió perfectamente Pérez Sánchez [1992_3, pp. 139-155]. No extraña que los devotos de una determinada imagen encarguen copias pintadas de ella para su culto personal, sobre todo si se marchaban a un lugar remoto.

La única obra conocida, y firmada por Bernabé de Ayala en 1662, es precisamente esta *Virgen de los Reyes* que se encargó para una comunidad de religiosas de Lima. Se reproduce aquí en color por primera vez lo que permite advertir las calidades indudables de este pintor casi desconocido. Aunque, por ser la copia de un retablo, no sea desgraciadamente la obra más reveladora del estilo de un artista, llama la atención la corrección del dibujo así como el colorido muy grato. Por otra parte, si se compara la obra con el lienzo de mismo tema de Meneses Osorio del museo de Valladolid, advertimos una gran diferencia en el estilo de las pequeñas figuras del retablo, sobre todo en los angelotes, más sueltos –como si estuvieran pintados del natural– por parte de Ayala.



BA-2
Asunción de la Virgen
Óleo sobre lienzo, 330 x 170 cm, cuadro cimbrado
San Roque (Cádiz), Parroquia de Santa María la Coronada
Restaurado en 1999-2003 por María Eugenia Suárez y Juan Luis Molina

Procedencia: Sevilla, Iglesia de Nuestra Señora de la Paz (antigua Iglesia de San Juan de Dios), retablo mayor; depósito del Alcázar, Sala baja nº 1, nº 33, 1810; San Roque (Cádiz), Parroquia de Santa María la Coronada, presbiterio, lado del Evangelio.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Arana [1766] 1978, p. 54 (*Ayala*); Ponz [1786] 1972, IX, p. 113 (*anónimo, bien ejecutado*); Ceán [1800] 1965, I, p. 85 (*Ayala*); Gómez Imaz [1810] 1896, 1917, p. 152, nº 33; González de León [1844] 1973, p. 124 (*ídem, desaparecido*); Carriazo 1929, p. 169 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, p. 283 en nº 619 (*Ayala, disparu*); Hernández Díaz 1972, pp. 2, 8, 26; Valdivieso [1997] 1999, p. 170 (*Ayala, cuadro perdido*); Pérez Girón/Muñoz Guerrero/Gómez Font 2003, pp. 17, 46-50, repr. (*entorno de Zurbarán*); Valdivieso 2003, p. 297 (*Ayala, cuadro perdido*).

Fig.1: Réplica reducida de taller, *Asunción de la Virgen,* España, colección privada.

El cuadro que presentamos ahora, aunque no esté firmado, se considera desde antiguo como de la mano de Bernabé de Ayala, referenciado por Céan Bermúdez como uno de los mejores discípulos de Zurbarán. Se daba el lienzo por perdido hasta que Ignacio Cano nos brindó la oportunidad de ir a examinar en la Iglesia Parroquial de San Roque esta gran *Asunción de la Virgen* que se creía entonces del círculo de Zurbarán. Aunque no ha sido posible encontrar documentación alguna sobre su actual paradero, hemos podido reconocer sin mucha dificultad la *Asunción* sacada de la Iglesia de los Padres de San Juan de Dios de Sevilla en 1810 y guardada en la Sala baja nº 1 del Alcázar como "original de Bernabé de Ayala" con el nº 33: "*Un quadro de 4 vs de alto y 1 ¾ de ancho, La asunción de Nra. Señora*". Coincide la altura, pero faltan unos 60 cm de ancho, sin embargo se ve claramente que el cuadro ha sido cortado de cada lado, probablemente por estar en muy mal estado de conservación. Nunca se ha puesto en duda la antigua atribución, dada por Arana y Ceán, y el parecido del rostro de la Virgen con el de la *Santa Lucía* recientemente adquirida por el museo de Sevilla resulta evidente. Ceán insistió en la similitud de las obras de Ayala en general y particularmente de esta con las de Zurbarán. Si comparamos la Virgen con las *Inmaculadas* del maestro en su último periodo sevillano (I-249, I-253 y I-254), el parentesco entre los rostros, los angelitos o el tratamiento de las telas aparece evidente. Por esta razón, creemos que Bernabé de Ayala pudo ser uno de los últimos discípulos de Zurbarán en Sevilla.

Enrique Valdivieso nos indicó una repetición de taller reducida, con algunas variantes, de la *Asunción* de Ayala que nos aporta una prueba de la consideración en la que se tenía el gran lienzo, obra maestra del pintor (fig. 1).

BA-3
San Roque
Óleo sobre lienzo, 220 x 110 cm,
Sevilla, Museo de Bellas Artes
Restaurado en 2008 por Rocío López Torres

Procedencia: Sevilla, colección privada; adquirido 15.000 € en 2006 por la Junta de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Hernández Díaz 1978, pp. 165-166, fig. 15; Valdivieso [1997] 1999, p. 170, nota 29 (*Ayala*); "Acquisitions des musées andalous", *La Tribune de l'Art*, 28/02/2007; Delenda 2009, I, p. 637, fig. 2.

Este lienzo repite el *San Roque* de Ayala conservado desde antiguo en la nave de la Iglesia sevillana de Nuestra Señora de la Paz (Orden Hospitalaria de San Juan de Dios). Este cuadro muy zurbaranesco, así como su compañero, la *Santa Lucía,* son las primeras obras seguras de Bernabé de Ayala adquiridas para el museo de Sevilla. No estaban en muy mal estado, pero una espesa capa de barnices amarillentos impedía advertir la delicadeza de su colorido. Ambos lienzos han sido restaurados magníficamente en el propio instituto de restauración del museo y se presentan actualmente en las salas del museo al lado de los zurbaranes cuya calidad no alcanzan. Se asemejan a las obras del último periodo de Zurbarán en Sevilla, con unas figuras alargadas y un dibujo más blando. El colorido es muy fino y llama la atención el juego de miradas y de gestos entre el anciano santo y el gracioso ángel niño.

BA-4
Santa Lucía
Óleo sobre lienzo, 220 x 110 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes
Restaurado en 2008 por Ignacio Bolaño Figueredo

Procedencia: Sevilla, colección privada; adquirido 15.000 € en 2002 por la Junta de Andalucía para el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Hernández Díaz 1978, pp. 165-166, fig. 14 (*Ayala*); Valdivieso [1997] 1999, p. 170, nota 29 (*ídem*); "Acquisitions des musées andalous", *La Tribune de l'Art*, 28/02/2007; Delenda 2009, I, p. 559, fig. 1.

Esta bonita santa repite la *Santa Lucía* de Ayala conservada desde antiguo en la nave de la Iglesia sevillana de Nuestra Señora de la Paz [véase ficha anterior]. Su rostro con los ojos alzados al cielo se asemeja al de la Virgen de la *Asunción* de la parroquia de San Roque (BA-2) y recuerda el de la *Inmaculada* de Zurbarán del Ayuntamiento de Sevilla (I-195), lienzo que pintó el maestro hacia 1645 cuando Bernabé de Ayala debía ser el mejor asistente del obrador de Zurbarán.

Atribuido a Ayala
BA-5
San Agustín
ca 1650-1660
Óleo sobre lienzo, 202 x 105 cm
Localización actual desconocida

Procedencia: Sevilla, Convento de San Agustín; Sevilla, colección León Barrau, 1868; Sevilla, colección Doña Adela Grande, viuda de Barrau, 1929; depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (ca 20 años); vendido al anticuario Apolinar Sánchez, Madrid; Bilbao, colección Félix Valdés, a partir de 1945.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 5.

Bibliografía: Gaya 1948, nº 204 (*Zurbarán*); Soria 1953, nº 65, fig. 39 (*ídem*); Caturla 1964$_1$, pp. 297-298 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 509, repr. (*ídem*); Torres Martín 1963, nº 101, fig. 25 (*ídem*); Frati 1975, nº 347, repr. (*ídem*); Gudiol 1976, nº 275, fig. 279 (*ídem*).

Este santo repite el *San Agustín* atribuido por Ceán a Bernabé de Ayala y conservado desde antiguo en la nave de la Iglesia sevillana de Nuestra Señora de la Paz (BA-9). Esta gran figura en pie viste el hábito de un obispo pero no tiene ningún atributo que permita su identificación. Aparece de tamaño natural ante un paisaje y sólo fue iconográficamente identificado por su procedencia del Convento sevillano de San Agustín. Es un personaje muy rígido cuyo rostro podría ser un retrato. Las evidentes torpezas de composición, sobre todo en los brazos del modelo y la manera mecánica de resolver el brocado de la capa pluvial, no permiten la antigua atribución a Zurbarán. La parte superior de este santo obispo parece copiada de la del *San Nicolás de Bari* del Coro de Legos de los Jerónimos de Guadalupe, realizado en los años madrileños del maestro (I-263). La sutileza de la composición, el peculiar y espléndido cromatismo de la paleta del extremeño, unidos a una ejecución precisa muestran sin la menor duda que Zurbarán no pudo pintar el obispo que examinamos ahora. San Nicolás de Bari lleva un sobrepelliz blanco, con finos pliegues, y una espléndida capa pluvial dorada con un amplio pasamano bordado de figuras de santos, a veces medio escondidos por los pesados pliegues de la vestimenta. Zurbarán acierta de una manera espectacular en el rendido de los valores táctiles de los ropajes, lo que no es el caso aquí. Creemos realizado el *San Agustín* por un buen seguidor del maestro hacia 1650-1660 que debe ser Ayala, si el cuadro de la iglesia de la Paz es de este mismo pintor quien solía repetir varias veces sus figuras.

BA-6–BA-11
Santos de la Iglesia de Nuestra Señora de la Paz
Óleo sobre lienzo, 198 x 103 cm
Sevilla, Iglesia de Nuestra Señora de la Paz (Orden Hospitalaria de San Juan de Dios), parte alta de la nave central.

Procedencia: Sevilla, Iglesia de Nuestra Señora de la Paz (antigua Iglesia de los Padres de San Juan de Dios), antiguamente colocadas en los pilares de la capilla mayor, colocadas en la parte alta de la nave central antes de 1800.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Arana [1766] 1978, p. 54 (*Zurbarán?*); Ponz [1786] 1972, IX, p. 113 (*porción de figuras, originales de la escuela de Zurbarán*); Ceán [1800] 1965, I, p. 85 (*Ayala*); Gestoso [1892] 1984, p. 371 (*varios cuadros que la altura y falta de luz impide apreciar*); González de León [1844] 1973, p. 126 (*seis buenos cuadros del citado autor[Ayala]*); Carriazo 1929, p. 169 (*Ayala*); Gaya 1965, p. 220 (*¿Ayala?*); Guinard [1960] 1988, nº 619 (*Ayala*); Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso

1981, p. 72 (*atribuidos a Ayala*); Valdivieso [1997] 1999, p. 170 (*ídem*); Valdivieso 2007-08, p. 87, nota 2, (*atribuido a Ayala*).

BA-6
San Roque

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Hernández Díaz 1972, pp. 8, 26, nº 6, fig. 5 (*Ayala*); Hernández Díaz 1978, p. 166 (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 297 (*ídem*).

Réplica del lienzo recientemente comprado por el museo de Sevilla (BA-3).

BA-7
Santa Lucía

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Hernández Díaz 1972, pp. 8, 26, nº 8, fig. 7 (*Ayala*); Valdivieso 2003, p. 297 (*ídem*).

Réplica del lienzo recientemente comprado por el museo de Sevilla (BA-4).

BA-8
Santa Águeda

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Hernández Díaz 1972, pp. 8, 26, nº 2, fig. 1 (*Ayala*); Valdivieso 2003, p. 297, lám. 276 (*Ayala*).

Al hablar de Bernabé de Ayala, Ceán observa con razón: "Imitó muy bien [a Zurbarán] en el colorido y tintas, y en los paños y brocados, que trabajaba por el maniquí como su maestro". Efectivamente la composición y factura de la *Santa Águeda* son buenas y se puede considerar como la mejor obra del conjunto conservado en este templo. La figura, con su manto desplegado, ocupa casi toda la superficie del lienzo. El lienzo está muy oscurecido por antiguos barnices pero a pesar de esto se aprecia un colorido muy logrado.

BA-9
San Agustín

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Gómez Imaz [1810] 1896, 1917, nº 157?; Hernández Díaz 1972, pp. 8, 26, nº 4, fig. 3 (*Ayala*); Valdivieso 2003, p. 297 (*Ayala*).

Este *San Agustín* es una mera copia del obispo de la antigua colección Valdés (BA-5).

BA-10
San Antonio Abad

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Gómez Imaz [1810] 1896, 1917, nº 156; Hernández Díaz 1972, pp. 8, 26, nº 5, fig. 4 (*Ayala*); Valdivieso 2003, p. 297 (*Ayala*).

El espléndido *San Antonio Abad* de Zurbarán recientemente subastado en Madrid (I-162) produce gran efecto por la sobriedad de su forma y su poderoso naturalismo. El rostro y las manos, diseñados con la fuerza característica de Zurbarán a finales de la década de los treinta, son de una soberbia calidad. Sus coloridos, muy bellos, consisten casi exclusivamente en tonos pardos que contrastan con los blancos cálidos de la lana sin teñir y armonizan con los grises verdosos del bello fondo del paisaje, donde aparece en la penumbra el indispensable cerdo. Este lienzo de calidad indiscutible es sin duda cabeza de serie dentro de la producción del maestro extremeño. Sirvió de modelo en el obrador de Zurbarán para pintar al santo –considerado su fundador por los monjes antoninos– en las series de *Santos Fundadores*, como por ejemplo el del Convento de la Buena Muerte de Lima (BA-27), y este que examinamos atribuido por Ceán a Bernabé de Ayala. Por su carácter de copias, resulta difícil advertir en ellas las características propias de este alumno de Zurbarán pero no hay razones para contradecir la opinión de Ceán Bermúdez sobre este pintor "que imitaba tan bien" a su maestro.

BA-11
San Jerónimo

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Hernández Díaz 1972, pp. 8, 26, nº 7, fig. 6 (*Ayala*); Valdivieso 2003, p. 297 (*Ayala*).

Se atribuye a San Jerónimo la frase: "Sea que coma, sea que beba, siempre me parece que resuena en mis oídos la trompeta que dice: ¡Levantaos, muertos y venir a juicio!". Por eso le acompaña aquí un ángel tocando la trompeta del Juicio Final. Se representa como anacoreta y letrado traductor de la Biblia que se aprecia abierta a sus pies. El pintor se inspira en los modelos de Ribera que tantas veces representó a este santo.

Repite la composición del *San Jerónimo* de Ribera del museo del Ermitage de San Petersburgo, firmado y fechado en 1616, y conocido por el grabado, donde la composición aparece invertida (fig. 1).

Fig. 1: Ribera, *San Jerónimo y el ángel*, aguafuerte, ca 1621.

Atribuido a Ayala y su obrador

BA-12–BA-26
Apostolado
(15 cuadros: Cristo, Virgen, 12 apóstoles, San Pablo)
ca 1640
Lima, Convento de San Francisco

Procedencia: Lima, Convento de San Francisco, sacristía (¿desde 1643?, primera mención en 1785).

BA-12
Cristo bendiciendo
Óleo sobre lienzo, 190 x 103 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 11; Caracas 1988, nº 11.

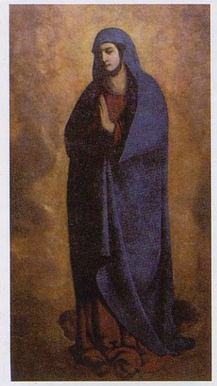
Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*taller, estropeado*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144f (*ídem*); Gaya 1958, nº 3056 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 123 (*très mauvais état*); Torres Martín 1963, nº 228(I); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 379, fig. 361; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 16; Bernales 1989, pp. 79-81; Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*obrador*); Mariazza 2001, p. 55 (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

La composición se asemeja a la del *Cristo bendiciendo* de una colección privada de Sevilla (NI-20), siendo más inclinada la gran cruz. Para componer este *Cristo* de cuerpo entero, el pintor pudo inspirarse en la xilografía del *Salvador Mundi* (fig. 1), realizada ca 1623-1624 por el francés Jacques Stella. El drapeado del manto del Salvador se asemeja al de las santas de Ayala (BA-4, BA-7, BA-8).

Por su parecido con los apóstoles de la gran *Asunción de la Virgen* de la Parroquia de Santa María la Coronada de San Roque (Cádiz) de Bernabé de Ayala, hemos pensado que el *Apostolado* de Lima podría ser de la mano de este pintor. No todas las pinturas de este gran conjunto de quince lienzos son de la misma mano, pero es bien sabido que los pintores se hacían ayudar por sus asistentes y aprendices del obrador cuando debían ejecutar conjuntos de muchos cuadros, sobre todo cuando se trataba de encargos dirigidos al mercado americano en el cual los comitentes no tenían mayores exigencias.

Fig. 1: Jacques Stella, *Salvador Mundi*, xilografía, ca 1623-24.

BA-13
Virgen María
Óleo sobre lienzo, 190 x 102 cm



Exposiciones: Bogotá 1988, nº 12; Caracas 1988, nº 12.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*taller, muy desecho*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144 (o) (*shop work*); Gaya 1958, nº 3065 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 125 (*ídem*); Torres Martín 1963, nº 228 (II); Gudiol 1976, nº 378, fig. 360; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 17 (*taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 13; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-14
San Pablo
Óleo sobre lienzo, 190 x 104 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 6; Caracas 1988, nº 6.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*admirable, muy estropeado*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144h (*ídem*); Gaya 1958, nº 3058 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 172 (*ídem*); Torres Martín 1963, nº 228 (XV); Lozoya 1964, pp. 61-63; Sanz Pastor 1964, s. p. (*taller*); Gudiol 1976, nº 370, fig. 352; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, pp. 79-81.

Llama enormemente la atención el parecido de este *San Pablo* con uno de los apóstoles –el que sostiene del mismo modo los quevedos en la nariz– de la gran *Asunción de la Virgen* (BA-2) de la Parroquia de Santa María la Coronada de San Roque (Cádiz) de Bernabé de Ayala.

BA-15
San Matías
Óleo sobre lienzo, 191 x 107 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 8; Caracas 1988, nº 8.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144i (*ídem*); Gaya 1958, nº 3059 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 209 (*original?*); Torres Martín 1963, nº 228 (V); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 368, fig. 350; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 14 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

También este *San Matías* se presenta del mismo modo que un apóstol de la gran *Asunción de la Virgen* de la Parroquia de Santa María la Coronada de San Roque (Cádiz) de Bernabé de Ayala.

BA-16
San Pedro
Óleo sobre lienzo, 188 x 106 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 13; Caracas 1988, nº 13.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-5, repr. (*mediano cuadro de taller, casi totalmente perdido*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144m (*shop*); Gaya 1958, nº 3063 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº157 (*atelier, très endommagée*); Torres Martín 1963, nº 228 (III); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 374, fig. 356; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 20 (*taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-17
San Juan Evangelista
Óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 14; Caracas 1988, nº 14.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*taller*); Santos 1945, p. 190 (*ídem*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144n (*ídem*); Gaya 1958, nº 3064 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 172 (*bon tableau d'atelier*); Torres Martín 1963, nº 228 (XV); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 370, fig. 352; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 21 (*taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55, fig. [49]. (*Zurbarán y taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99 (*entorno de Zurbarán*).

BA-18
Santiago el Mayor
Óleo sobre lienzo, 192 x 107 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 2; Caracas 1988, nº 2.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán*

y taller); Soria 1953, nº 144b, fig. 100 (*entirely by Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3052 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 192, repr. (*original? un des meilleurs*); Torres Martín 1963, nº 228 (VII); Lozoya 1964, pp. 61-63, repr.; Gudiol 1976, nº 377, fig. 359; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 8 (*Zurbarán*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*Zurbarán y taller*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55, fig. [48] (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99, repr.

BA-19
San Bartolomé
Óleo sobre lienzo, 187x 102 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 1; Caracas 1988, nº 1.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144a, fig. 99 (*entirely by Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3051 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 187 (*original? le meilleur ou du moins le mieux conservé*); Torres Martín 1963, nº 228 (VI); Lozoya 1964, pp. 61-63, repr.; Gudiol 1976, nº 369, fig. 351; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 9 (*Zurbarán*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*Zurbarán y taller*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55, fig. [47]. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-20
San andrés
Óleo sobre lienzo, 191 x 103cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 15; Caracas 1988, nº 15.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*excelente pintura*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144c (*ídem*); Gaya 1958, nº 3053 (*Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 182, repr.; Torres Martín 1963, nº 228 (IX); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 376, fig. 358; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 10 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*);

Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-21
San Mateo
Óleo sobre lienzo, 192 x 107 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 5; Caracas 1988, nº 5.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*taller, muy retocado*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144d (*ídem*); Gaya 1958, nº 3054 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 177 (*ídem*); Torres Martín 1963, nº 228 (X); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 373, fig. 355; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 11 (*ídem*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-22
San Felipe
Óleo sobre lienzo, 186 x 103 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 9; Caracas 1988, nº 9.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144e (*ídem*); Gaya 1958, nº 3055 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 201; Torres Martín 1963, nº 228 (XI); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 375, fig. 357; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 15 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-23
Santo Tomás
Óleo sobre lienzo, 190 x 105 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 7; Caracas 1988, nº 7.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144g (*ídem*); Gaya 1958, nº 3057 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 207, repr. (*ídem*); Torres Martín 1963, nº 228 (XII); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 367, fig. 349; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 12 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-24
San Simón
Óleo sobre lienzo, 190 x 104 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 4; Caracas 1988, nº 4.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144j (*ídem*); Gaya 1958, nº 3060 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 204, repr. (*ídem*); Torres Martín 1963, nº 228 (XIII); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 372, fig. 354; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, 33, repr. (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*Zurbarán y taller*); Tord, 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-25
San Judas Tadeo
Óleo sobre lienzo, 187 x 104 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 10; Caracas 1988, nº 10.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*Zurbarán y taller, muy repintado*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144k (*good shop product*); Gaya 1958, nº 3061 (*atelier*); Guinard [1960] 1988, nº198 (*bonne œuvre d'atelier*); Torres Martín 1963, nº 228 (XIV); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 365, fig. 347; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig.18 (*taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

BA-26
Santiago el Menor
Óleo sobre lienzo, 191 x 105 cm

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 3; Caracas 1988, nº 3.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 2-4, repr. (*cuadro mediano de taller*); Santos 1945, p. 190 (*taller*); Hernández Díaz 1953, p. 35 (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 144l (*good shop work*); Gaya 1958, nº 3062 (*taller*); Guinard [1960] 1988, nº 195 (*œuvre d'atelier - assez médiocre*); Torres Martín 1963,

nº 228 (VIII); Lozoya 1964, pp. 61-63; Gudiol 1976, nº 366, fig. 348; Ugarte 1985-86, p. 13 (*Zurbarán y taller*); Bernales 1987, p. 330; Stastny 1988, pp. 20, 25, fig. 19 (*taller*); Bernales 1989, pp. 79-81 (*ídem*); Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Navarrete 1998-2000, pp. 51-55 (*taller*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Tord 2001, p. 62; Valdivieso 2007-08, pp. 98-99.

Atribuido a Ayala y su obrador

BA-27–BA-39

Santos Fundadores de Órdenes de Lima

(13 cuadros)

ca 1650

Óleo sobre lienzo, 192 x 109 cm

Lima, Convento de la Buena Muerte

Restaurado en 1986 por Teófilo Salazar

Procedencia: Lima, probablemente legado al Convento de la Buena Muerte por Doña Gertrudis de Vargas al Padre Lagunas, prior del Convento de los padres Camilos, en 1769.

Según Lozoya, quien descubrió la existencia de esta importante serie y la publicó por primera vez: "Parece que se trata del resto de una colección de 30 cuadros, con marcos de hojas de laurel (que aún se conservan), que Dª. Antonia Gertrudis de Vargas legó al R.P. Laguna el Iº de febrero de 1769." [Lozoya 1943, p. 5]. Actualmente quedan trece imágenes de cuerpo entero y de tamaño natural de Fundadores de Órdenes religiosas, tema tratado varias veces por Zurbarán y su obrador, siendo estas series elaboradas en los talleres sevillanos por maestros y sus asistentes para el mercado americano [véase Egidio (1997) 1999, pp. 39-48]. El conjunto estaba bastante maltratado y fue restaurado en 1986 bajo el mecenazgo del banco del Crédito del Perú y se han mostrado desde esta fecha en varias exposiciones pudiéndose observar sus calidades y defectos, a menudo debidos a su deficiente estado de conservación. Hemos observado como Ayala, no sólo procuraba imitar fielmente las obras de Zurbarán, sino que solía hacer réplicas de sus propias obras. Para pintar el *San Antonio Abad* de la Iglesia de Nuestra Señora de la Paz (BA-10), idéntica réplica del mismo santo en la serie de *Santos Fundadores* del Convento de la Buena Muerte de Lima, Bernabé de Ayala copia el bello original de Zurbarán (I-162), sin alcanzar la misma calidad. El hecho de que las pinturas de los Hermanos de San Juan de Dios se consideren desde antiguo de la mano de Ayala permite atribuir con prudencia el conjunto de los Fundadores de Lima a este pintor con participación de su obrador, lo que explica las diferencias en el tratamiento de estas figuras indudablemente zurbaranescas.

BA-27
San Antonio Abad

Exposiciones: Lima 1985, nº 45; Lima 1985-86, nº2; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 13; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua, excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (m) (*copia*); Gaya 1958, nº 3096 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 508 (*réplique d'atelier*); Frati 1975, nº 323 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 388, fig. 370; Bernales 1985, pp. 126-127, repr. (*copia del taller*); Bernales 1985-86, pp. 27-28, 41-42, repr. (*ídem*); Ugarte 1985-86, pp. 12-20 (*Zurbarán*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stasny 1988, pp. 19, 35, repr.; Bernales 1989, pp. 42, 81-82, 347, 348, 353, fig. 13 (*copia del taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Palomero 1998-99, pp. 21-22, fig. 3; Navarrete 1998-2000, pp. 43-46, figs. [32], 112-113, repr. (*Zurbarán y taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 96-97, 102-103, repr. (*ídem*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

Esta obra representa al santo fundador de los Religiosos Hospitalarios de San Antón. Aunque sea una mera copia de un cuadro de Zurbarán, los pliegues del manto caen de una manera vertical que nos parece que se corresponden con el estilo propio de Ayala.

BA-28
San Agustín

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 5; Bogotá 1988, nº 17; Caracas 1988, nº 17; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (l); Gaya 1958, nº 3095 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 520 (*atelier*); Frati 1975, nº 324, repr. 1953, nº 171 (b) (*Zurbarán and shop*); Gaya 1958, nº 3086 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 513 (*réplique d'atelier*); Frati 1975, nº 322 (*atelier*); Gudiol 1976, nº 381, fig. 363; Pacheco Vélez 1985-86, pp. 33-34, repr. (*Zurbarán*); Salazar 1985-86, pp. 56-57, figs. 9-12; Ugarte 1985-86, pp. 12-20 (*Zurbarán*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, fig. 23; Bernales 1989, pp. 81-82, 347, 353, repr.; Pacheco Vélez 1989, p. 350, repr. (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 96-99, repr. (*Zurbarán y taller*); Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

San Agustín no aparece aquí como uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia. Viste un simple hábito monacal negro, como fundador de la Orden agustina, con una muceta de obispo y un gran libro para recordar su abundante producción literaria. Se presenta con un hermoso perfil alzado al cielo y es una de las figuras más logradas del conjunto.

BA-29
San Basilio

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 3; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (l); Gaya 1958, nº 3095 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 520 (*atelier*); Frati 1975, nº 324, repr.

(*ídem*); Gudiol 1976, nº 382, fig. 364; *Lima* 1986, p. 54, repr.; Pacheco Vélez 1985-86, pp. 29-30, repr.; Ugarte 1985-86, pp. 12-20; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 34-35, repr.; Bernales 1989, pp. 81-82; Pacheco Vélez 1989, pp. 348-349, fig.14 (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 86-87, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

San Basilio también es Doctor de la Iglesia y organizador del monaquismo en la Iglesia de Oriente y también fundó los monjes basilianos. Viste el hábito negro de mangas anchísimas de su orden y lleva los atributos episcopales con un gran báculo. El paisaje, como los demás de la serie, es de estilo flamenco, inspirado en grabados nórdicos.

BA-30
San Bernardo de Claraval

Exposiciones: Lima 1985, nº 42; Lima 1985-86, nº 7; Bogotá 1988, nº 18; Caracas 1988, nº 18; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 12.; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua, excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (a), fig. 118 (*Zurbarán and shop*); Gaya 1958, nº 3085 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 524 (*en grande partie original*); Pita 1965, p. 246; Frati 1975, nº 325, repr. (*excellente qualité*); Gudiol 1976, nº 383, fig. 365; Bernales 1985, pp. 120-121, repr. (*Zurbarán y taller*); Bernales 1985-86, pp. 37-38, repr. (*ídem*); Salazar 1985-86, pp. 56-57, figs. 1-2; Ugate 1985-86, pp. 12-20; *Lima* 1986, p. 54, repr.; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 34, fig. 22; Bernales 1989, pp. 81-82, 351-352, fig. 132 (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Navarrete 1998-2000, pp. 43-44, figs. [33], 110-111, repr. (*Zurbarán y taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 104-105, repr. (*ídem*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Validivieso 2007-08, pp. 102-103, repr. (*entorno de Zurbarán*).

San Bernardo fue el santo reformador de la Orden del Cister, predicó la Segunda cruzada y ostenta el apodo de Doctor Melifluo por la suavidad de su doctrina y carácter. Viste el hábito blanco y holgado con mangas anchísimas de la orden cisterciense. En este lienzo de excelente calidad, el pintor ha logrado la expresión suave del santo. La figura es muy esbelta con la cabeza pequeña y los blancos hábitos caen con el peso propio de los tejidos de lana, formando amplios pliegues rectilíneos que nos parecen típicos del estilo propio de Ayala.

BA-31
San Bruno

Exposiciones: Lima 1985, nº 43; Lima 1985-86, nº 6; Bogotá 1988, nº 21; Caracas 1988, nº 21; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (c) (*Zurbarán y taller*); Gaya 1958, nº3087 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 451 (*bon ouvrage d'atelier*); Frati 1975, nº 326, repr.(*ídem*); Gudiol 1976, nº 391, fig. 373; Bernales 1985, pp. 122-123, repr. (*Zurbarán y taller*); Bernales 1985-86, pp. 35-36 (*ídem*); Urgate 1985-86, pp. 12-20 (*Zurbarán y taller*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutierrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, fig. 25; Bernales 1989, pp. 81-82, 350-351, fig. 130 (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 88-89, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

El santo fundador de la Orden cartujana viste los hábitos blancos de su orden con la característica "cucula", ancha tira de la misma tela que une los lados anterior y posterior del escapulario. Sus atributos más recurrentes son el cráneo, como en este caso, o el crucifijo que mira en la serie de Castellón (II-244d). Es una pintura de buena factura con los típicos pliegues rectos con pocas ondulaciones en los laterales.

BA-32
Santo Domingo

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 8; Bogotá 1988, nº 16; Caracas 1988, nº 16; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 14; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (i) (*Zurbarán y taller*); Gaya 1958, nº3092 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 311 (*atelier*); Frati 1975, nº 327, repr. (*ídem*); Gudiol 1976, nº 389, fig. 371; Nieri 1985-86, pp. 39-40, repr. (*Zurbarán y taller*); Urgate 1985-86, pp. 12-20; *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, fig. 24; Bernales 1989, pp. 81-82, fig. 133; Nieri 1989, p. 353, repr. (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Navarrete 1998-2000, pp. 43, 45, 98, figs. [7.1], 114-115, repr. (*taller de Zurbarán*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 106-107, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

Esta representación de *Santo Domingo de Guzmán*, como fundador de la Orden Dominica, es bastante parecida a la conservada en el Palacio Arzobispal de Sevilla. Sin embargo este último está parado mientras que en el cuadro limeño, aparece "andando" con solemne gravedad y con este aire procesional característico del obrador de Zurbarán para las series de Fundadores de Órdenes. Según Soria, la mano izquierda y el paisaje podrían ser del maestro y el resto del cuadro una buena obra de taller. Después de su restauración, el lienzo aparece como uno de los más interesantes del conjunto del Convento de la Buena Muerte de Lima.

BA-33
San Elías

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 1; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*original de Valdés Leal*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (f) (*taller*); Guinard [1960] 1988, nº 528 (*bonne œuvre d'atelier*); Frati 1975, nº 328 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 380, fig. 362; Nieri 1985-86, pp. 25-26, repr. (*Zurbarán y taller*); Urgate 1985-86, pp. 12-20 (*ídem*); *Lima* 1986, p. 54, repr.; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, repr.; Calvo 1988, pp. 151-152, pl. LXIII C; Bernales 1989, pp. 81-82, 348, fig. 11; Nieri 1989, pp. 34-35, 348, repr.; Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 82-83, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*), Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

Los carmelitas consideraban al profeta Elías como su remoto fundador. Aparece siguiendo el Libro de los Reyes, como "varón velloso que se ciñe los costados con un cinto de Cuero" [2 Re, 1, 8]. Viste túnica y capa de pieles y su atributo es una espada flamígera levantada en su diestra. Se conocen cuatro lienzos del entorno de Zurbarán con esta curiosa iconografía, pertenecientes todos a series de Santos Fundadores: el de Castellón de la Plana, el presente de los padres Camilos y los de los museos de Granada y de Jalisco de Guadalajara. En la versión de Lima los pliegues caen de manera más lineal como al parecer se pintaban en el obrador de Ayala.

BA-34
San Francisco de Asís

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 9; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6, repr. (*copia antigua, excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (h) (*Zurbarán y taller*); Gaya Nuño 1958, nº 3091 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 346 (*taller*); Frati 1975, nº 329 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 390, fig. 372; Bernales 1985-86, pp. 41-42, repr. (*copia de taller*); Ugarte 1985-86, pp. 12-20 (*Zurbarán y taller*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, repr.; Bernales 1989, pp. 81-82, 347, 353, fig. 176; Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Navarrete 1998-2000, p. 102, fig. [8.2] (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 96-97, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

Copia con variantes de un original desaparecido en 1936 en la iglesia de Villalba de Alcor (Huelva).

BA-35
San Francisco de Paula

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 11; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua, excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (e) (*taller*); Gaya 1958, nº 3089 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 545 (*bon ouvrage d'atelier*); Frati 1975, nº 331 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 385, fig. 367; Nieri 1985-86, pp. 45-46, repr. (*Zurbarán y taller*); Urgate 1985-86, pp. 12-20 (*ídem*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, repr. (*taller*); Bernales 1989, pp. 81-82; Nieri 1989, p. 354, fig. 178; Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152; Mariazza 2001, pp. 55-56, 94-95, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

San Francisco de Paula es el humilde fundador de la Congregación de los Mínimos. Viste el hábito negro de su Orden, con escapulario corto terminado en semicírculo y ceñido con un cordón. Su atributo es un bastón curvado a modo de báculo pastoral como fundador. En el cielo aparece la palabra "caritas", su otro atributo. El santo tiene el rostro ascético elevado al cielo y su hábito registra un buen tratamiento.

BA-36
San Ignacio de Loyola

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 13; Bogotá 1988, nº 19; Caracas 1988, nº 19; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua, excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (d) (*Zurbarán y taller*); Gaya 1958, nº 3088 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº539 (*bonne œuvre d'atelier*); Frati 1975, nº 335 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 387, fig. 369; Nieri 1985-86, pp. 49-50, repr. (*Zurbarán y taller*); Urgate 1985-86, pp. 12-20 (*ídem*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, fig. 26; Bernales 1989, pp. 81-82, repr.; Nieri 1989, pp. 354-355, fig. 31 (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 90-91, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, lleva una sotana y manto totalmente negros, apenas iluminada por un mínimo viso blanco en el cuello. Lleva la mano derecha al pecho, en gesto de interioridad, y porta en la izquierda el libro de sus Constituciones y sobre él, el símbolo eucarístico de IHS (Jesús Hostía Santa), difundido por los Jesuitas. Es una figura muy austera pero de bastante calidad.

BA-37
San Juan de Dios

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 12; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia antigua, excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (j) (*taller*); Gaya 1958,

nº 3093 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 537 (*réplique d'atelier*); Frati 1975, nº 334 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 386 fig. 368; Pacheco 1985-86, pp. 47-48, repr. (*Zurbarán y taller*); Urgate 1985-86, pp. 12-20; *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, repr.; Bernales 1989, pp. 81-82, fig. 179; Pacheco 1989, pp. 352, 354, repr. (*Zurbarán y taller*); Larios 1995, p. 106; Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 84-85, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

A veces identificado erróneamente como San Benito, este cuadro representa a San Juan de Dios, fundador en Granada de la Congregación de los Hermanos Hospitalarios para atender a los enfermos. Viste el hábito de su Orden, es decir, una túnica negra, con mangas anchas arrebujadas y cinturón de cuero. Aparece con la cruz en la mano. Como los demás cuadros de la serie, la figura destaca sobre un paisaje de inspiración nórdica.

BA-38
San Jerónimo

Exposiciones: Lima 1985, nº 44; Lima 1985-86, nº 4; Bogotá 1988, nº 20; Caracas 1988, nº 20; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6, repr. (*copia antigua, de excelente factura*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (g) (*Zurbarán y taller*); Gaya 1958, nº 3090 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 482 (*version d'atelier médiocre*); Frati 1975, nº 333, repr. (*ídem*); Gudiol 1976, nº 384, fig. 366; Bernales 1985, pp. 124-125, repr. (*Zurbarán y taller*); Bernales 1985-86, pp. 31-32, repr.(*ídem*); Salazar 1985-86, pp. 56-57, figs. 3-8 (*ídem*); Urgate 1985-86, pp. 12-20; *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 34, fig. 27; Bernales 1989, pp. 81-82, 349-350, fig. 30 (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 100-101, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

El santo Padre de la Iglesia aparece escuchando la trompeta del juicio final. Está vestido de cardenal, pero figura como fundador de la Orden Jerónima. Es una figura de calidad muy modesta y el león está particularmente mal pintado.

BA-39
San Pedro Nolasco

Exposiciones: Lima 1985-86, nº 10; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Lozoya 1943, pp. 5-6 (*copia floja, zurbaranesca*); Guinard 1947, II, p. 181; Guinard 1949, III, pp. 33-34 (*taller*); Soria 1953, nº 171 (k) (*taller*); Gaya 1958, nº 3094 (*Zurbarán y taller*); Guinard [1960] 1988, nº 408 (*atelier*); Frati 1975, nº 336, repr. (*ídem*); Gudiol 1976, nº 392, fig. 374; Pacheco 1985-86, pp. 43-44, repr. (*Zurbarán y taller*); Urgate 1985-86, pp. 12-20 (*ídem*); *Lima* 1986, p. 54; Bernales 1987, p. 330; Gutiérrez 1988, pp. 13, 56; Stastny 1988, pp. 19, 35, repr.; Bernales 1989, pp. 81-82; Pacheco 1989, pp. 353-354, fig. 177 (*Zurbarán y taller*); Junquera [1997] 1999, pp. 149, 152 (*taller*); Mariazza 2001, pp. 55-56, 92-93, repr. (*Zurbarán y taller*); Tord 2001, pp. 61-62; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*); Valdivieso 2007-08, pp. 102-103 (*entorno de Zurbarán*).

San Pedro Nolasco fundó la Orden de la Merced por inspiración de la Virgen. Viste el hábito de lana blanca de su orden con un pequeño escudo mercedario en el pecho (véase Ciclo III). Como fundador ostenta en la mano derecha un largo bastón con cruz y en la izquierda las Constituciones de su Orden. Es una obra de modesta calidad.

Atribuido a Ayala
BA-40
San José con el Niño dormido
ca 1650
Óleo sobre lienzo, [marco] 116,5 x 104 cm
Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco

Procedencia: Sevilla, Colección Gómez Castillo.

Exposiciones: Madrid 1972, nº 101.

Bibliografía: Torres Martín 1964, p. 90, fig. 11 (*Hermanos Polanco*); cat. exp. Madrid 1972 (*Francisco y Miguel Polanco*); Hernández Díaz 1978, p. 166.

Por su parecido con las obras tardías de Zurbarán (I-281), y con el *San Matías* del Apostolado de Lima, creemos que este *San José con el Niño dormido* debe atribuirse a Bernabé de Ayala.

Atribuido a Ayala
BA-41
San Joaquín y la Virgen niña
ca 1650
Óleo sobre lienzo, 170 x 113 cm
Localización desconocida

Procedencia: París, venta Collot, 25 de mayo de 1852, nº 20 (no vendido); París, venta Collot, 29 de marzo de 1855, nº 18 (780 FF) París, Drouot, venta Tajan, 11 de junio de 2008, nº 148; paradero actual desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta París 1852, p. 22 (*Zurbaran*); cat. venta París 1852, p. 21 (*ídem*); Blanc 1858, II, p. 508 (*ídem*); Lipschutz [1972] 1988, p. 291.

El señor Collot, "*ancien Receveur Général et ancien Directeur de la Monnaie de Paris*" tenía unos pocos cuadros españoles, con generosas atribuciones, en su colección parisina de pinturas. El 25 de mayo de 1852 salió en la subasta de su colección en París un cuadro atribuido a "*Zurbaran*: 20. Saint Joachim et la jeune Marie (Haut. 1m.70 c. Larg. 1m.13c.)" que no se vendió. Se subastó de nuevo el 29 de marzo de 1855

con la misma atribución y la misma descripción en el catálogo de venta: "*Saint Joachim, assis sur la terrasse de sa maison, s'entretient avec la jeune Marie et lui pose affectueusement la main sur l'épaule. La jeune vierge, debout devant son père, vient de lui offrir un bouquet de fleurs et le regarde avec la plus grande tendresse. Elle est vêtue d'une robe rose boutonnée au corsage et tient un livre dans la main gauche.- Saint Joachim est enveloppé d'une large robe grise violacée sur laquelle se drape un manteau jaune […]. L'expression des figures, l'arrangement des draperies, la dignité des poses, tout est du plus grand style dans ce tableau, dont la couleur vigoureuse et la touche grasse et fondue accusent le plus faire de Zurbaran.*" Reproducimos el texto entero porque evidentemente se trata del lienzo que estudiamos ahora. Se vendió en la segunda venta por 780 FF, pero no se sabía lo que había sido del cuadro hasta que reapareció de nuevo, curiosamente sin llevar atribución, en una subasta sin catálogo. Desconocemos su paradero actual.

Hemos podido examinar esta bonita pintura en la Sala nº 11 del Hôtel Drouot en 2008 y pensamos que se trata de una excelente obra de Bernabé de Ayala. Los drapeados, el dibujo un poco flojo de las manos, los rasgos y la barba del anciano no nos parecen corresponder a las pinturas de Zurbarán en sus últimos años sevillanos (1650-1658). Este lienzo se asemeja a los de Ayala, su mejor asistente en estas fechas, cuando, según Ceán, le imitaba "muy bien en el colorido y tintas y en los paños y los brocados".

Atribuido a Ayala

BA-42

Inmaculada Concepción

Óleo sobre lienzo, 128 x 98 cm

El Paso, Museum of Art, Samuel H. Kress Foundation

Procedencia: Londres, venta Sotheby's, 9 de mayo de 1934, nº 126; comprado por Spielmann 6£10; Lisboa, colección

particular, 1955; New York, colección Samuel Kress; El Paso (Texas), El Paso Museum of Art, Samuel H. Kress Foundation.

Exposiciones: Winnipeg 1955, nº 6; Siracusa-Atlanta 1957, nº 25.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1934, p. 25; Eckhart 1955, pp. 12-13, repr.; Soria 1955$_1$, nº 236, fig. 157; cat. exp. Syracusa-Atlanta 1957, nº 25 (*Zurbarán, ca 1661*); Guinard [1960] 1988, nº 14; Guinard 1964, p. 118, pl. I, nº 1 (*Zurbarán*); Frati 1975, nº 315; Gudiol 1976, nº 315, fig. 305; Stratton 1988, p. 84, fig. 75; Stratton 1994, pp. 104-106, fig. 65; Caturla/Delenda 1994, pp. 215, 239, nota 44.

Copia reducida de taller de la *Inmaculada Concepción* depositada por el Ayuntamiento de Sevilla en el Centro Velázquez de la Fundación Focus-Abengoa (I-195) que podría ser de la mano de Bernabé de Ayala.

BA-2.

Obrador y Zurbarán, *Santa Justa,* Kingston Lacy (Dorset), The National Trust.

Tercera parte

CATÁLOGO TEMÁTICO DE LOS CUADROS DEL OBRADOR Y DE LOS SEGUIDORES DE FRANCISCO DE ZURBARÁN

Círculo de Zurbarán, *Nacimiento de la Virgen,* Pasadena, The Norton Simon Museum.

I ANTIGUO TESTAMENTO

Círculo de Zurbarán
II-1
David con la cabeza de Goliat
Óleo sobre lienzo, 197 x 112 cm
Paradero desconocido
Restaurado en Barcelona en 1978 por Andrés Asturiol

Procedencia: Adquirido en el Perú y traído a España a principios del siglo XX.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Para la iconografía de este lienzo, véase el I-209.
La fotografía de este cuadro inédito se encuentra en el archivo del Instituto Amatller de Barcelona atribuida a Zurbarán [certificado de José Gudiol, 9 de enero de 1979]. La figura monumental de David aparece en primer término sobre un fondo de paisaje: el joven, vestido con ropa de cazador, ha decapitado al gigante Goliat, con una pedrada en la frente, y presenta con orgullo la cabeza cortada de su enemigo. A mediados del siglo XIX, en la colección de don Pedro García en Sevilla se hallaba un "*David* con la cabeza de Goliat en una mano y en la otra la espada, con que acaba de cortársela […] *David* tiene buen colorido, dibujo bastante gracioso y no poca armonía en la entonación. Lástima es, como dejamos indicado, que esté tan mal tratado y que en la restauración haya padecido tanto" [Amador 1844, pp. 465-466]. La descripción podría corresponder a este cuadro, sin embargo, aunque tenga evidentemente un aspecto zurbaranesco, su calidad no permite atribuirlo al maestro si lo comparamos con el espléndido *David* que estuvo en la colección Marcos (I-209): el dibujo de las manos es muy flojo y el tratamiento del ropaje blando.

Círculo de Zurbarán
II-2
Rey David
Óleo sobre lienzo, 189 x 102 cm
Inscripción ángulo inferior derecho (parcialmente borrada): ***Scto Reyo [D?]***
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, venta Christie's, 24 de mayo de 1991, lote 95 (no vendido); Londres, venta Christie's, 15 de abril de 1992, lote 151 (32 000 £); colección privada; Londres, venta Christie's, 30 de abril de 2010, lote 53 (no vendido).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1991, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Zaqueo*, *San Longino*, *Centurión*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); cat. venta Londres 1992, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Zaqueo*, *San Longino*, *Centurión*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); Navarrete 1998-2000, pp. 67-68, 76, fig. [80] (*obrador de Zurbarán*); Valdivieso 2003, pp. 54, 603 (*ídem*); Valdivieso 2007-08, p. 96 (*zurbaranesco*); cat. venta Londres 2010, p. 41, repr. (con *Zaqueo*, "Studio of Francisco de Zurbarán").

Este *Rey David* con turbante y corona real, sostiene con la mano izquierda un arpa grande. Podría formar parte de una serie de "quince Reyes y ombres ynsignes" como la que Zurbarán envió a Buenos Aires en 1649 [Caturla/Delenda 1994, docs. 154 y 189]. Apareció en el mercado de arte londinense, subastado en Christie's en 1991 y de nuevo en 1992 con atribución al "círculo de Valdés Leal". En ambas subastas, aparecía en el lote con *Zaqueo* (II-3), el *Centurión* (II-4) y *San Longinos* (II-226). Recientemente se han subastado de nuevo en Christie's, Londres, en dos lotes, con la atribución al obrador de Zurbarán pero no se vendieron. Los cuatro lienzos llevan, en el ángulo inferior derecho, una inscripción identificativa, a veces parcialmente borrada, muy parecida a la empleada en varios lienzos de idéntico tamaño: el *San Guillermo de Aquitania* (I-225), el *Rey de Nínive* (II-6) y *San Pablo* (II-235). La temática común de estos personajes de la Biblia, que podrían formar una serie hoy dispersa, es el arrepentimiento y la conversión. Estas inusuales pinturas, todas de dimensiones iguales, pertenecen a los años 1650-1658, tan fecundos en la producción de series para las colonias.
José Antonio de Urbina atribuye esta serie a Sebastián de Llanos Valdés como el cuadro subastado en Ansorena en mayo 2010 (II-5 bis).

Círculo de Zurbarán
II-3
Zaqueo
Óleo sobre lienzo, 189 x 102 cm
Inscripción ángulo inferior derecho (parcialmente borrada): ***S Za […]***
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, venta Christie's, 24 de mayo de 1991, lote° 95 (no vendido); Londres, venta Christie's, 15 de abril de 1992, lote 151 (32 000 £); colección privada; Londres, venta Christie's, 30 de abril de 2010, lote°53 (no vendido).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1991, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Rey David*, *San Longino*, *Centurión*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); cat. venta Londres 1992, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Rey David*, *San Longino*, *Centurión*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); Navarrete 1998-2000, pp. 67-68, 76, fig. [81] (*taller de Zurbarán*); Valdivieso 2003, pp. 54, 603 (*ídem*); Valdivieso 2007-08, p. 96 (*zurbaranesco*); cat. venta Londres 2010, p. 41, repr. (con *El Rey David*, "Studio of Francisco de Zurbarán")

Para la historia de este lienzo véase el *Rey David* (II-2). Zaqueo aparece en el Nuevo Testamento (Lc 19, 1-10), como un publicano, jefe de recaudadores y muy rico, y por esta razón era odiado por los judíos. Siendo bajo de estatura, cuando Jesús entró en la ciudad de Jericó, se subió a una higuera para poder verlo. Jesús le dijo que bajase porque quería ir a su casa. El pueblo murmulló el que Cristo se hospedara en casa de un pecador, pero Zaqueo respondió que daría a los pobres la mitad de lo que tenía, y si defraudó a alguien anteriormente le daría el cuádruple de sus bienes. El pintor representa el momento de la conversión de Zaqueo, inspirándose en un grabado de Jacob de Gheyn II (fig. 1). del mismo tema. El publicano viste un rico atuendo para mostrar su fortuna.
José Antonio de Urbina atribuye esta serie a Sebastián de Llanos Valdés como el cuadro subastado en Ansorena en mayo 2010 (II-5 bis).

Fig. 1: Jacob de Gheyn II, *Zaqueo*, grabado.

Círculo de Zurbarán
II-4
Centurión
Óleo sobre lienzo, 189 x 102 cm
Inscripción ángulo inferior derecho:
S. Centurion
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, venta Christie's, 24 de mayo de 1991, lote 95 (no vendido); Londres, venta Christie's, 15 de abril de 1992, lote 151(32 000 £); colección privada; Londres, venta Christie's, 30 de abril de 2010, lote 52 (no vendido).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1991, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Zaqueo*, *Rey David*, *San Longino*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); cat. venta Londres 1992, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Zaqueo*, *Rey David, San Longino*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); Navarrete 1998-2000, pp. 67, 69, 76, fig. [83] (*obrador de Zurbarán*); Valdivieso 2003, pp. 54, 603 (*ídem*); Valdivieso 2007-08; cat. venta Londres 2010, p. 40, repr. (con *San Longino*, "Studio of Francisco de Zurbarán").

Para la historia de este lienzo véase el *Rey David* (II-2). El Centurión está identificado por la inscripción. Pero no se trata de un personaje del Evangelio sino del de un texto apócrifo que cuenta el episodio que advertimos en la pequeña escena pintada a la derecha con el sepulcro de Cristo abierto: "La enorme piedra que se había colocado a la puerta se movió por sí misma, poniéndose a un lado, y el sepulcro se abrió […] bien hubieron visto esto, los soldados despertaron al centurión y a los ancianos, porque ellos también hacían la guardia […] Visto lo cual, el centurión y sus compañeros de guardia se apresuraron a ir a visitar a Pilatos por la noche, abandonando el sepulcro que vigilaran." (*Evangelio apócrifo de San Pedro*). Vestido con un traje militar contemporáneo, el centurión muestra su estupefacción delante del milagro que provocará su conversión. Existe otra versión de menos calidad de este lienzo en un convento de Lima, curiosamente identificado como *Jacob* [Bernales 1989, p. 47].
José Antonio de Urbina atribuye esta serie a Sebastián de Llanos Valdés como el cuadro subastado en Ansorena en mayo 2010 (II-5 bis).

Fig. 1: Seguidor de Zurbarán, *Centurión (¿Jacob?)*, Lima, Tercera Orden Franciscana.

Círculo de Zurbarán
II-5
Rey Ezequías
Óleo sobre lienzo, 188 x 101,5 cm
Inscripción ángulo inferior izquierdo (parcialmente borrada): *…echias Rey de Juda*
Paradero desconocido

Procedencia: Colección Neger; París, venta Drouot, 15 de diciembre de 2003, nº 5 (12.000 €); paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta París, pp. 10-11, repr. (ficha por O. Delenda).

Aunque el texto de identificación esté medio borrado, el rey de Judá aquí representado es ciertamente Ezequías, hijo de Achaz, buen servidor de Yavé y que reinó en Jerusalén en el siglo VII a. C. durante veintinueve años [2 Rs 18, 1-3 y 5-7]. Sufriendo una enfermedad mortal, fue visitado por Isaías que le anunció que el Padre Eterno, sensible a sus plegarias, le prolongaba su vida veinte años. Como garantía de esta promesa, el profeta retrocedió sobre el reloj la sombra del sol como si el tiempo se retrasara [4 Rs 20, 1-11]. El pintor no ha representado un gran reloj solar sobre la fachada de un palacio real, sino una especie de reloj redondo, evidentemente anacrónico. Abajo a la izquierda podemos ver la pequeña escena del rey enfermo visitado por Isaías en su palacio.
Ezequías va vestido con un traje exótico de gran riqueza, con colores bellos y armoniosos. Por sus dimensiones, por su composición –la gran figura de pie recortada sobre un paisaje con pequeñas escenas narrativas –y por la grafía elegante del nombre del personaje, esta obra se asemeja a una serie formada por personajes bíblicos, inusualmente representados, salvo San Pablo: *Zaqueo* (II-3), *Centurión* (II-4), *San Longinos* (II-226), *Rey de Nínive* (II-6), *San Pablo* (II-235) *y San Guillermo de Aquitania* (I-225). Estos cuadros, actualmente en colecciones privadas, parecen formar parte de una misma serie de "Reyes y ombres ynsignes" o de santos arrepentidos y convertidos que se halla hoy en día dispersa.

Círculo de Zurbarán
II-5bis
Rey Ezequías
Óleo sobre lienzo, 182 x 100 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, venta Ansorena, 24 de mayo de 2010, nº 142 (no vendido).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Madrid, repr. (*Sebastián de Llanos Valdés*, "Filósofo").

En la reciente subasta de Ansorena, el rey de Judá Ezequías no fue identificado y se atribuyó a Sebastián de Llanos Valdés, "artista de gran versatilidad". Se trata de una réplica del lienzo anterior (II-5) que forma parte de una serie de reyes o santos arrepentidos y convertidos que se halla hoy en día dispersa. Al parecer existieron por lo menos dos series pintadas por pintores del círculo de Zurbarán, ya que se conocen estos dos reyes Ezequías y dos versiones de *San Longinos* (II-226 yII-227)

Círculo de Zurbarán
II-6
Rey de Nínive
Óleo sobre lienzo, ca 190 x 100 cm
Inscripción ángulo inferior izquierdo (parcialmente borrada): *Rey deninibe*
América latina, colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Navarrete 1998-2000, p. 116, fig. [25.4] (*Rey no identificado*).

Como el anterior, este lienzo pertenece a una serie formada por personajes bíblicos, poco representados, salvo San Pablo: *Zaqueo* (II-3), *Centurión* (II-4), *San Longinos* (II-226), *Rey Ezequías* (II-5), *San Pablo* (II-235) *y San Guillermo de Aquitania* (I-225). Estos cuadros, de idénticas dimensiones, representan figuras de hombres en el momento de su conversión. La inscripción identifica al rey de Nínive, cuya historia se relata en el libro bíblico de Jonás (Jon 1-4). El profeta había recibido de parte de Jehová la misión de anunciar el juicio de Dios a la pagana ciudad. Pero como Jonás no estaba de acuerdo en predicar a estas despreciables naciones antes que a Israel, se resistió a ir a Nínive y optó por huir en barco. Dios envió una enorme tormenta y los marineros lo arrojaron al mar donde un gran pez lo tragó. Jonás pasaría en su vientre tres días y tres noches, para luego ser vomitado en tierra. Al fin Jonás llegó y anunció el mensaje a Nínive: "De aquí a cuarenta días Nínive será destruida". Los ninivitas se arrepintieron y "el rey de Nínive, al enterarse, se levantó de su trono, se vistió de sayal" y proclamó "que todos se conviertan de su mala conducta y de sus violentas acciones". El pintor representa al rey, vestido con harapos, haciendo penitencia, exactamente como se describe en la Biblia. Jonás es el único profeta del Antiguo Testamento que revela la ilimitada gracia y misericordia de Dios, no sólo hacia los judíos sino hacia los paganos, por este motivo, su iconografía era interesante de cara a las colonias americanas.

Círculo de Zurbarán
II-7
Abisag
Óleo sobre lienzo, 179 x 105 cm
Inscripción abajo a la derecha en una cartela: ***ABISAG / Es figura de María Santísima / en ser la doncella más hermosa / y como tal buscada / para dar calor a David en su vejez. / Yo soy Abisag la Hermosa / que dando a David abrigo / los pasos cual son ora sigo / de María intacta Rosa. Lib. Reg. Cap. 1***
Castres, Musée Goya (Inv. nº 58.2.1)

Procedencia: Sevilla, antigua colección Bravo (?); ofrecido por Jean Lasbordes en 1958; Castres, Musée Goya.

Exposiciones: Sevilla-Salamanca-Castres 2006-07, s. n.

Bibliografía: Sullivan 1981, p. 93, fig. 6 (*Josefa de Ayala*); Augé [1986] 1989, nº 13, pp. 20, 58, repr. (*attribué à Bernabé de Ayala*); Nancarrow 1992, p. 322; Augé 1997, n. p. (*Bernabé de Ayala*); Barghahn 1997, p. 68, nota 14 (*ídem*); Pérez Sánchez 2002-03, p. 37, repr. (*taller de Zurbarán*); Augé 2005, nº 26, pp. 47-48, repr. (*Bernabé de Ayala*); cat. venta Madrid 2006, p. 33, fig. 1; Augé 2006-07, pp. 154-157, repr. (*Ayala*); Valdivieso 2007-08, pp. 86-88, repr. (*entorno de Zurbarán*).

La inscripción que aparece bajo el nombre de "Abisag", en la cartela que sujeta el angelote, hace referencia al *Libro de los Reyes* de la Biblia. En efecto, el personaje de Abisag, joven virgen de Sunnam, aparece en el tercer *Libro de los Reyes* de la *Vulgata*, única versión utilizada entonces [III Rs 1, 2-4, actual 1 Rs 1, 2-4]. Los israelitas habían buscado una muchacha joven y bella para calentar a David, entonces anciano y que sufría de frío. "Pero el rey no la conoció" y por este motivo se considera a Abisag como una prefiguración de la Virgen María. También se la identifica con la Sulamita del *Cantar de los Cantares*. Este tema, representado raramente, pertenece a la serie de mujeres fuertes de la Biblia y corresponde a obras como los *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento,* publicado en Huesca en 1627 por Martín Carrillo, abad de Monte Aragón. Estas mujeres insignes, prefiguración de María y de las santas mujeres de los Evangelios, eran mostradas como ejemplos de virtudes en el siglo XVII. Sus representaciones, muy decorativas para los edificios religiosos o civiles, eran bastante solicitadas en las Indias. *Abisag* forma parte de una serie completa de estas mujeres ejemplares.
El cuadro de Castres fue atribuido por Sullivan a Josefa de Ayala y posteriormente a Bernabé de Ayala. También conocemos el gusto de este pintor por las representaciones del Antiguo Testamento: una *Susana* atribuida a Ayala aparece en un inventario de finales del XVIII [Illán 2005, p. 421]. La atribución a Ayala de este lienzo se basa en la semejanza entre este angelote y el que figura en la Virgen de los Reyes de Lima, único cuadro seguro de Bernabé de Ayala (II-BA-1).

Círculo de Zurbarán
II-8
Jael
Óleo sobre lienzo, 180,3 x 104,8 cm
Inscripción abajo a la izquierda en una cartela: ***JAEL / Es figura de María Santísima / en triunfar de Sísara / y darle muerte con un clavo. / Jael soy que con un clavo / a Sísara señale / porque mi invencible pie / quedase vendido esclavo. / Lib. Judicum Cap. 4***
Mercado del arte, 2004

Procedencia: Château de Villandry (Francia), colección Carvallo; EE.UU., mercado del arte, ca 1927; comprado por Gaston S. Levi; Nueva York, colección Gaston S. Levi; Nueva York, herederos Gaston S. Levi; Nueva York, L. Steigrad Fine Arts, 2004; Londres, venta Sotheby's, 9 de diciembre de 2004, nº 326 (22.800 £); Madrid, Subastas Segre, 19 de diciembre de 2006, nº 41 (*no vendido*).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988 nº 559 (*atelier*) y p. 283 (*Bernabé de Ayala ?*); Calvo 1988, p. 149 (*Zurbarán*); Nancarrow 1992, p. 322; Barghahn 1997, p. 68, fig. 5 (*Bernabé de Ayala*); cat. venta Londres 2004, p. 52, repr. (*follower of Zurbarán*); cat. venta Madrid 2006, p. 33, repr. (*Bernabé de Ayala*); Valdivieso 2007-08, pp. 87-88 (*entorno de Zurbarán*).

La composición y el estilo de este cuadro deben ser comparados con la *Abisag* de Castres. El tema está también sacado de los modelos de mujeres fuertes de la Biblia. La inscripción de la cartela con una grafía muy parecida, hace referencia aquí al *Libro de los Jueces*. Efectivamente la historia de Jael (Yael o Jahel) aparece relatada en este libro [Jg 4, 17-22]. El artista pinta aquí los instantes que preceden a la acción: Jael agarra un martillo y un gran clavo en el taller de su esposo Jeber y se encamina a matar al tirano Sisara clavándoselo en la sien. Al igual que Abisag, Jael aparece como una prefiguración Mariana que se confirma con la inscripción de la cartela: "Jael es figura de María muy santa, habiendo triunfado de Sisara y habiéndole matado con un clavo…"
Se trata de una obra atribuida a un seguidor de Zurbarán. Como en el cuadro precedente, la postura es un poco rígida y el tratamiento de la figura bastante cargado. El rostro oval, el tipo de composición de una gran figura de pie en un paisaje, la riqueza del vestido y las flores extendidas por el suelo, recuerdan los modelos del maestro. Por otro lado el angelote se parece a los de Bernabé de Ayala. Argumento insuficiente para atribuirle la obra con certeza.

Círculo de Zurbarán
II-9
Abigail
Óleo sobre lienzo, 179 x 105 cm
Inscripción abajo a la izquierda en una cartela: ***ABIGAIL. / es figura de María sanctíssima,/ en aber aplacado la ira de / Dabid: y del SS.mo Sacramento,/ en el Pan i vino que le ofreció. /Abigail soi prudente / que el rigor, por el pecado/ denibe, en Dabid armado/ en el riesgo ina vigente. / Lib. Reg. Cap. 25***
Sarasota (FL), The John and Mable Ringling Museum of Art

Procedencia: Sevilla, finales del siglo XIX, colección del torero Currito Cuchares; Madrid, colección Ignacio Zuloaga; Nueva York, colección Mrs Lydig; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Lafond 1908, p. 27 (*Sibylle par Zurbarán*); Mayer [1926] 1988, p. 283 (*dudoso*); Soria 1944$_1$, pp. 132, 134, fig. 6 (*Antonio del Castillo Saavedra*); Suida 1949, nº 342, pp. 282-283, repr. (*Spanish Master of the XVII Century*); Guinard [1960] 1988, p. 283 (*Bernabé de Ayala ?*); Nancarrow 1992, pp. 322-323, fig. 2 (*taller de Zurbarán*).

Nuevamente, la figura femenina aquí representada está sacada de la Biblia (en la Vulgata, *Primer Libro de los Reyes*, 1 Rs 25, 3-41, actual *Primer Libro de Samuel*). Como las dos precedentes, Abisag y Jael, Abigail es otra mujer ejemplar, también considerada como una prefiguración de la Virgen, intercesora de las almas pecadoras. Mujer de Nabal, enemigo del rey David, Abigail supo calmar la cólera de David frente a su marido, gracias a su dulzura y sus ofrendas. El texto inscrito en una cartela (fig. 1) –muy parecida a las dos precedentes– evoca esta "figura de María", pero también el anuncio de la Eucaristía "por medio del pan y el vino que ella ofrece a David".
Abigail está representada aquí de pie, como las otras mujeres fuertes de la Biblia, esbozando un gesto de arrodillarse y de adoración ante David, no representado, pero sí el cáliz coronado de la Hostia que aparece en alto a la izquierda [1 Rs (1 Sm), 25, 23-27].
Desde Guinard, la relación entre estas figuras de mujeres ilustres es una evidencia. La atribución de Soria a Antonio del Castillo fue rechazada en 1992 por Mindy Nancarrow Taggard, especialista de este artista.

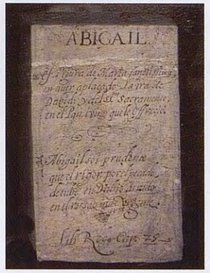


Fig. 1: Detalle de la cartela.

Círculo de Zurbarán
II-10
Figura alegórica de la Eucaristía (Sara?)
Óleo sobre lienzo, 180 x 107 cm
Inscripción ilegible abajo a la izquierda en una cartela
Sarasota (FL), The John and Mable Ringling Museum of Art

Procedencia: Sevilla, finales del siglo XIX, colección del torero Currito Cuchares; Madrid, colección Ignacio Zuloaga; Nueva York, colección Mrs Lydig; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Lafond 1908, p. 27 (*Sibylle par Zurbarán*); Mayer [1926] 1988, p. 283 (*dudoso*); Soria 1944$_1$, pp. 132, 134 (*Antonio del Castillo Saavedra*); Suida 1949, nº 342, pp. 282-283, repr. (*Spanish Master of the XVII Century*); Guinard [1960] 1988, p. 283 (*Bernabé de Ayala?*); Nancarrow 1992, pp. 322-323, fig. 1 (*Sara, taller de Zurbarán*).
Este cuadro ha estado siempre considerado y coleccionado como pareja del anterior: *Abigail*. En 1992 Mindy Nancarrow Taggard, repitiendo la atribución de estas dos obras a Antonio del Castillo, puso en relación su iconografía con dos autos sacramentales de Calderón, donde las mujeres fuertes de la Biblia prefiguran a la Virgen María con su gesto anunciando la Eucaristía. En este cuadro, la mujer no puede ser identificada con certeza (¿Sara?) pero su relación con la comunión resulta evidente: sostiene un pan redondo y alza sus ojos hacia una custodia que contiene una Hostia de la que emanan rayos luminosos.
Como en la *Santa Rufina* del museo de Dublín (I-201) o también en la *Rebeca* (Nueva York, colección privada, II-11), podría ser que la cartela que aparece abajo a la izquierda, hubiera sido repintada en una fecha desconocida. Cuando se publicó por primera vez en 1908, la obra figuraba como "una sibila" en la colección del pintor Ignacio Zuloaga. La atribución a Zurbarán de este cuadro y del precedente no puede seguir manteniéndose actualmente, pero su calidad superior a las de las otras dos obras de la serie sugieren la autoría de un buen ayudante del maestro.

Fig. 1: Anónimo siglo XVII, *Judit*, mercado de arte.

Con la aparición muy reciente en el mercado de arte de una *Judit* (fig. 1) de la misma serie de las llamadas "Mujeres fuertes" de la Biblia (María la Profetisa, Débora, Jael, Sara, Ruth, Raquel, Abisag, Abigail, Ester, Judit y Susana), podemos suponer que podrán reaparecer las que no conocemos hoy en día. Últimamente, Valdivieso identificó en una colección particular de Madrid otras dos figuras parecidas identificadas como *Raquel* y *Debora* [Valdivieso 2008, p. 87].

Círculo de Zurbarán
II-11
Rebeca
Óleo sobre lienzo, 177 x 103 cm
Inscripción abajo a la derecha en una cartela: ***REBECA / Es figura de María Santísima / esta honestidad pues al ver su esposo / Isaac se cubrió el rostro./ Rebeca soy, dulce prenda / de Isaac en mi tierna edad / pues admitió mi humildad / tan clara como la ofrenda. Lib. Gn. Cap. 24***
Nueva York, colección privada

Procedencia: Comprado por Ignacio Zuloaga para Antonio Santamarina (1911); venta Santamarina, Buenos Aires, 3-5 de octubre de 1955, nº 121.

Exposiciones: Buenos Aires 1934, nº 471; Buenos Aires 1939, nº 12.

Bibliografía: Cat. exp. Buenos Aires 1934, p. 89; cat. exp. Buenos Aires 1939, p. 12, repr. (*Zurbarán*); cat. venta 1955, p. 42, repr. (*Una Sibila*); Valdivieso 2003, pp. 50-51, fig. 37 (*Rebeca, anónimo sevillano*); Valdivieso 2007-08, pp. 87-88 (*entorno de Zurbarán*).

La limpieza de este bonito cuadro ha hecho aparecer la misma cartela sostenida por un angelote que en los otros cuadros de la serie de "mujeres fuertes" de la Biblia. El nombre de Rebeca nos reenvía al libro del Génesis: hermana de Labán, Rebeca es la mujer estéril de Isaac. Por gracia divina se convirtió en la madre de Esau y de Jacob [Gn 24, 29 y Gn 25, 20-26].

II ÁNGELES Y ARCÁNGELES

Obrador
II-12
Dos ángeles
Óleo sobre lienzo, 52 x 57 cm
Santander, colección Emilio Botín

Procedencia: París, colección Standish; legado al rey Louis-Philippe en 1842; Londres venta Standish, 27-28 de mayo de 1853, nos 216-217; Londres, colección Leonard Koetser, 1961; comprados por la galeria Guthrie; Londres, venta Sotheby's, 24 de junio de 1964, nº 78 (2.000 £); Santander, colección Emilio Botín.

Exposiciones: Londres 1961_1, nos 33a y 33b.

Bibliografía: *Standish* 1842, nos 173-174 (*école de Zurbarán*); *Standish* 1853 (*idem*); cat. exp. Londres 1961_1, pp. 62-63, repr.; Torres Martín 1963, nº 187, repr., nº 188; Torres Martín 1965, p. 294, repr. (*Zurbarán*); Frati 1975, nº 555 (*atelier*); Gudiol 1976, nº 61, fig. 66, nº 62, fig. 67.

El culto a los ángeles y a los arcángeles, ya venerados en la Edad Media, se desarrolló enormemente en el ambiente de la reforma católica postridentina, por reacción a las críticas de los protestantes. En España, particularmente en Sevilla, y en el mundo colonial hispanoamericano, el tema angélico tuvo gran acogida en el arte. A menudo aparecen los ángeles llorosos con los instrumentos de la Pasión de Cristo. Aquí vemos dos bustos de ángeles mancebos, asomados a una nube, orando y llorando por los sufrimientos del Salvador. Son lienzos de indudable impronta zurbaranesca, pero su calidad impide atribuirlos al propio maestro.

Obrador
II-13
Alegoría de la Eucaristía
Óleo sobre lienzo, 136 x 104 cm
Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Procedencia: Madrid, herederos de Dª Isabel López, 1905; Villanueva de Segura (Murcie, hospicio); Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes; Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 39; Sevilla 1983-84, nº P54; Murcia 1990, nº 5; Murcia 2002, s. n.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 29, repr.; Cascales 1911, p. 93; Mayer [1928] 1942, p. 336; Gaya 1948, nº 65; Guinard [1960] 1988, nº 130, repr. (*Zurbarán? plutôt élève*); Frati 1975, nº 533 (*attribué*); Gudiol 1976, nº 267, fig. 274; Jiménez Lozano/Gónzalez García 1983-84, pp. 242-243, repr.; Páez Burruezo 1990, pp. 126-127, repr. (*taller?*); Caturla/Delenda 1994, pp. 245-246; Nicolás 1999, pp. 312, 364-365, repr.; Maurer 2001, p. 156 (*disputed version*).

La devoción al *Corpus Christi* en la Eucaristía fue intensa en los tiempos de la reforma católica, también por reacción a las críticas de los protestantes. En este lienzo y en el siguiente, aparecen dos ángeles turiferarios que adoran el cuerpo de Cristo presente en la custodia que reposa sobre cabecitas de angelotes. Para pintar las figuras angélicas, Zurbarán y su obrador se sirvieron a menudo de numerosos modelos reproducidos en los grabados flamencos del siglo XVI y de principios del siglo XVII. También pudo inspirarse de modelos vivos, particularmente de los monaguillos disfrazados de ángeles para las famosas procesiones del *Corpus Christi* en Sevilla. Las figuras aladas sustituyen aquí, a cada lado de la custodia, a los ángeles lampareros de escultura típicos del ámbito andaluz. Ambos adolescentes muestran una rigurosa simetría interrumpida por numerosos detalles de su ropaje. El de la derecha adelanta la pierna para equilibrar su movimiento, mientras que con la mano izquierda sostiene el incensario. Reglas rituales precisas indicaban con detalle, para cada caso, cuantas veces había que elevar y avanzar el turíbulo: el incienso no era so-

Fig. 1. Rafael Sadeler I según dibujo de Marteen de Vos, *Ángeles turiferarios adorando a la custodia de la Eucaristía*, grabado.

lamente el don de un objeto precioso, sino un verdadero sacrificio porque se consumía, como una víctima, en presencia de la Divinidad (véase I-130). Para componer este lienzo el pintor se inspiró en un grabado flamenco de misma temática (fig. 1).

Obrador
II-14
Alegoría de la Eucaristía
Óleo sobre lienzo, 166 x 144,5 cm
Estocolmo, National Museum
(Inv. NM 5447)

Procedencia: Sevilla (José Fernández Pintado?), ca 1916-1919; comprado en Sevilla por Rolf de Maré, París y Hildesborg-Landskrona; donado por Rolf de Maré en 1958 al museo de Estocolmo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Asplund (Karl), *Rolf de Marés tavelsamling*, Estocolmo, 1923, p. 18, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 131, repr. (*réplique du tableau précedent*); Estocolmo 1990, p. 399, repr. (*hans ateljé*); Caturla/Delenda 1994, pp. 245-246, repr.; Maurer 2001, pp. 153-156, repr. (*assistant or imitator*).

Para la iconografía de este lienzo véase II-13. Aquí los ángeles están rezando con las manos juntas sin incensarios. Imitan directamente una ilustración de los *Triunfos divinos* de Lope de Vega, publicados en Madrid en 1625, que representa también a dos ángeles arrodillados sosteniendo una custodia [Portús 1988, pp. 48,50, fig. 5].

Obrador y Zurbarán
II-15
San Miguel
Óleo sobre lienzo, 153 x 107 cm
[Firma apócrifa abajo derecha: *Franco de Zurbaran Phil/Regis Pictor faciebat* (borrada en 2004 cuando se restauró el lienzo)]
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus
Restaurado en 2004 por Rafael Romero

Procedencia: Madrid, colección Linares; Barcelona, colección Puig Palau; Madrid, venta Christie's, 6 de octubre de 2004, nº 88 (95.600 €); Madrid, Galería Caylus.

Exposiciones: Maastricht 2005.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 297 (*atelier*); Gudiol 1976, nº 77; Díaz Padrón 1987, p. 58; Díaz Padrón 1991, p. 40; Díaz Padrón 1996, p. 52; cat. venta Madrid 2004, pp. 132-133, repr. (*taller?*); *AEA* 2005, p. 218.

San Miguel está considerado como el príncipe de los ángeles fieles a Dios. Miguel significa en hebreo "¿Quién es como Dios?" (mi-ka-el) y su nombre era el grito de guerra de los ángeles buenos en la batalla emprendida en el cielo frente a Satanás y sus seguidores (Ap 12,7-10). Según este pasaje de la Escritura ("los arrojaron del cielo para siempre"), la tradición cristiana le confiere a San Miguel el oficio de pelear y de ganar contra el demonio. Es patrono de la Iglesia y de las órdenes de caballeros medievales.
Después de una cuidadosa restauración, se quitó una firma apócrifa que copiaba exactamente la firma de la *Adoración de los pastores* del museo de Grenoble (I-122). Este hermoso arcángel *San Miguel* venciendo al demonio ha recobrado unos magníficos colores y aunque algunos fallos en la figura no permite atribuirlo a Zurbarán, nos parece una excelente obra de su obrador. Para componer este lienzo, el pintor se inspira parcialmente en un modelo manierista, utilizando invertida parte de una estampa de Francesco Potenzano, fechada en Roma en 1583 (fig. 1).

Fig. 1: Francesco Potenzano, *San Miguel* (detalle), grabado (imagen invertida), Roma, 1583.

Obrador
II-16
San Miguel Arcángel
Óleo sobre lienzo, ca 160 x 75 cm
Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra, Colegiata Santa María, retablo de la capilla Nuestra Señora de los Remedios, segundo cuerpo, lado izquierdo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla *ABC*, 20/04/48; Caturla 1952, pp. 47-48, fig. 13; Soria 1953, nº 192, fig. 136; Guinard [1960] 1988, nº 295, repr.; Camón [1961] 1985, p. 289, fig. 141; Torres Martín 1963, nº 245, repr.; Pérez Sánchez 1965$_1$, p. 275; Díaz Padrón 1968, nº 38, p. 126, fig. 182; Carrascal 1973, p. 202; Frati 1975, nº 364, repr.; Gudiol 1976, nº 289; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Pérez Sánchez 1993, p. 109; Caturla/Delenda 1994, pp. 182-183, 268; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Delenda 2000, p. 161; Mariazza 2001, p. 56.

Aunque San Miguel, príncipe de la milicia celeste, no figure entre los santos mencionados en el acta de fundación de la Capellanía [ver Ciclo XVIII], se eligió este tema por ser el Arcángel tradicionalmente reconocido como protector de los cristianos contra los poderes diabólicos, especialmente a la hora de la muerte. Corresponde en el retablo al *San Nicolás de Tolentino*, asociado con las ánimas del Purgatorio, que está ubicado del otro lado del cuadro principal de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (I-188). Aunque los cuatro lienzos no sean de la mano de Zurbarán sino de sus asistentes, lo que llama la atención es la diferencia de estilo entre los dos lienzos de la calle inferior y los de la calle superior.
La grácil silueta del arcángel, con su canon alargado y su pequeña cabeza, se halla firmemente plantada sobre un Lucifer derribado y poco grato. Destacan ambas figuras contra un luminoso cielo dorado. La posición de San Miguel, ángel guerrero con su espada levantada, tiene algo de manierista, seguramente por influencia de un grabado que debió servir de modelo y contrasta enormemente con el inmovilismo de los demás santos del retablo. El estilo de este lienzo recuerda al de este asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

Seguidor de Zurbarán
II-17
Arcángel (Raziel o Uriel)
Óleo sobre lienzo, 180 x 110 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Madrid, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Este ángel bastante espectacular por la belleza y la armonía de su colorido se parece enormemente por su iconografía al *San Raziel* de la catedral de Jaén (II-19g) y al *San Raziel* del monasterio de la Concepción de Lima (II-21f). El atuendo es un poco diferente pero los atributos, coraza y espada de fuego, son idénticos. El arcángel de Lima lleva abajo a la derecha una inscripción parcialmente borrada donde se puede leer: "… *IEL TIMORDEI*". En el mismo lienzo se ve en el fondo abajo una escena diminuta que representa a un ángel echando a una pareja. Según unos textos apócrifos de la Biblia, sería el arcángel Raziel quien echó del paraíso a Adam y Eva. En el lienzo de Jaén hay precisamente una inscripción latina sacada del Génesis: "[Dios] puso a la puerta del paraíso los querubines y a la espada de fuego" (Gn 3, 24).

Copia de Zurbarán
II-18
Ángel turiferario
Óleo sobre lienzo, 120 x 62 cm
Granada, colección Sofía de Saxe Ivanovna

Procedencia: Colección conde Raczqueki; Granada, colección Sofía de Saxe Ivanovna.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Copia de I-130.

Obrador
II-19a-19j
Serie de Arcángeles (10 cuadros)
Óleo sobre lienzo, 193 x 109 cm
Jaén, Catedral de la Asunción, Capilla de San Miguel

Procedencia: Jaén, Catedral de la Asunción, Capilla de San Miguel.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla/Delenda 1994, pp. 150, 169, repr. [*Saint Michel*] (*zurbaranesques*); Fernández López 1995, pp. 157-173, figs. 1-10 (*anónimos, escuela pictórica sevillana*); Delenda 1997, p. 37; Junquera 1998, pp. 142-143, 230, repr. [*San Miguel*] (*zurbaranesco*); Navarrete 1998-2000, p. 178, fig. [34.2], [*San Miguel*] (*anónimo sevillano*); Pareja 1999, p. 138 (*copias*); Fernández López 2002, pp. 211-218, figs. 67-68 (*anónimos*).

En las artes plásticas, los ángeles han sido representados desde los primeros tiempos del cristianismo. Desde el principio vistieron largas túnicas blancas o dalmáticas que con el tiempo se volvieron ostentosas y complejas. A partir del Renacimiento, se configuraron ciertas características para los ángeles y los arcángeles más conocidos, las cuales persistieron hasta el Barroco. La escuela sevillana y principalmente Zurbarán y su obrador, realizaron un aporte atractivo a la temática angélica. Sabemos que Zurbarán y sus seguidores enviaron series angélicas al Nuevo Mundo. En Hispanoamérica los templos se poblaron de pinturas de ángeles inspirados en modelos zurbaranescos que se fueron transformando poco a poco en una milicia de ángeles con atributos militares: los famosos arcángeles arcabuceros.
No pensamos que de las más conocidas series conservadas actualmente ninguna sea de la propia mano del pintor extremeño, sin embargo estas pinturas, aunque cada una pueda ser de calidad mediana, asombran cuando se admiran todas juntas. Estos lienzos son de evidente impronta zurbaranesca y llama poderosamente la atención la impresión producida por estos conjuntos de grandes figuras aladas con sus expresiones y posturas muy variadas (frecuentemente inspiradas por grabados flamencos) y sus coloridos vivos. La complicada iconografía de estas series ha sido profundizada por varios investigadores a cuyos estudios remitimos [Delenda 1997, Fernández López (1991) 2002 y 1995, Mariazza 2001, Stastny 1988 y Valdivieso 1992 y 2007-2008].
El conjunto de ángeles y arcángeles conservado en la catedral de Jaén reúne los lienzos de mejor calidad artística conocidos hoy en día, aunque en un estado de conservación deficiente. Los diez lienzos están embutidos con sus marcos en los testeros laterales de la Capilla de San Miguel, distribuidos cinco por cinco en cada pared. La decoración suntuosamente barroca de dicha capilla puede fecharse en la segunda parte del siglo XVIII, lo que hace pensar que la serie arcangélica fuera reaprovechada de una, o de varias, decoraciones anteriores [Fernández López (1991). 2002, pp. 211-212]. Esto explicaría por qué varios arcángeles llevan el mismo nombre y también por qué la ordenación de las pinturas carece de una iconografía clara.
El *San Miguel* (II-19a) repite la composición del *San Miguel* de la colección del Banco Central Hispano de Madrid (I-208), obra príncipe de una abundante serie a tamaño natural de desigual nivel pictórico [véase Junquera 1988]: existen numerosísimas copias de este *San Miguel arcángel* en España, así como en Hispanoamérica.
Dos *Arcángeles eucarísticos,* atribuidos a Francisco Polanco (PO-53–PO-54), se asemejan enormemente, en composición y estilo, al *San Gabriel* (II-19e) y al *Ángel con espada* (II-19j) de la Capilla de San Miguel de la catedral de Jaén. No llevan los mismos nombres, ni los mismos atributos, pero sirvieron exactamente los mismos modelos. Por el testamento de Francisco Polanco sabemos que poseía: "*doce quadros de angeles de dos varas y quarta cada uno*", lo que corresponde al tamaño de estos lienzos de Jaén. Podríamos suponer que por lo menos una parte del conjunto angélico reaprovechado salió del obrador de este pintor.

Seguidor de Zurbarán
II-20a-20j
Serie de Arcángeles (10 cuadros)
Óleo sobre lienzo, 205 x 110 cm
Sevilla, Museo del Hospital del Pozo Santo
Restaurados en 1997-1998

Procedencia: Sevilla, Museo del Hospital del Pozo Santo.

Exposiciones: Sevilla 1987-88, n°s 1-11.

Bibliografía: Hernández Díaz 1973, pp. 61-66, figs. 1-9 (*Bernabé de Ayala*); Pacheco Vélez 1985, pp. 19-26 (*anónimos*); Mañes Manaute 1987-88, n°s 1-11, repr. (*escuela sevillana*); Fernández López 1991, pp. 145-149, figs. 29-38; Caturla/Delenda 1994, p. 169

(*zurbaranesques*); Fernández López 1995, pp. 158-159 (*ídem*); Delenda 1997, p. 37; Junquera 1998, pp. 142-143, 230 (*anónimos*); Navarrete 1998-2002, p. 178 (*seguidores*); Pareja 1999, p. 138 (*copias*); Fernández López 2002, pp. 205-211, figs. 64-66 (*anónimos*).

En el Hospital del Santísimo Cristo de los Dolores de las Religiosas Terciarias Franciscanas del Tránsito y Asunción de la Virgen de Sevilla, más conocido por su apodo de "Pozo Santo", se conservan diez lienzos anónimos

fechables entre 1650 y 1660. Las figuraciones angélicas presentan una gran dificultad de interpretación: tan sólo aparecen en los textos canónicos los nombres de los arcángeles San Miguel, San Gabriel y San Rafael. Sin embargo en los libros apócrifos de la Biblia, el *Libro de Henoch* o el *Apocalípsis de Esdras*, se agregan otros nombres a estos ángeles cuyas acciones aparecen citadas en el Antiguo Testamento. En la serie sevillana también encontramos Dominios, Virtudes y Poderes, ángeles de las jerarquías establecidas por el Seudo Dionisio el Areopagita en el siglo VI y aceptadas comúnmente por la Iglesia Católica.
Estilísticamente estas pinturas pertenecen a pintores seguidores de Francisco de Zurbarán. Iconográficamente repiten algunos de los modelos de Jaén: *San Miguel, San Rafael* utilizan el mismo modelo; otras veces una misma figura angélica sirve para otra identificación como *Ariel* (II-20e) que se parece a *San Gabriel* (II-19d), *Oziel* (II-20d) que repite el *San Rafael* (II-19d) o *Esriel* (II-20d) que imita a *Baraquiel* (II-19h). Sin embargo, los lienzos del Hospital del Pozo Santo no tienen la calidad de los de Jaén.

Seguidor de Zurbarán
II-21a-21g
Serie de Arcángeles (7 cuadros)
Óleo sobre lienzo, 190 x 117 cm
Lima, Monasterio de la Concepción

Procedencia: Lima, Monasterio de la Concepción.

Exposiciones: Lima 1985, n°s 49-55; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Bernales 1985, pp. 134-147, repr. (*seguidor, Bernabé de Ayala?*); Pacheco Vélez 1985, pp. 19-26 (*anónimos*); Stastny 1988, pp. 20-23, repr. figs. 2-6 y s. n. (*Zurbarán y taller*); Bernales 1989, p. 82, fig. 29 (*San Miguel, taller*), fig. 32 (*Uriel, taller*); Valdivieso 1992$_2$, pp. 34-44, repr. (*seguidor anónimo sevillano*); Caturla/Delenda 1994, p. 169 (*zurbaranesco*); Fernández López 1995, pp. 158-161 (*seguidor*); Delenda 1997, p. 37; Junquera [1997] 1999, p. 153 (*zurbaranesco*); Junquera 1998, pp. 142-143, 230, repr. (*San Miguel, anónimos*); Navarrete 1998, p. 244, fig. 502 (*Ariel, anónimo*); Navarrete 1998-2000, p. 178, fig. [34.4] (*San Miguel, anónimo o Francisco Polanco?*); Pareja 1999, p. 138 (*seguidor Bernabé de Ayala?*); Mariazza 2001, pp. 56, 59, 108-121, repr. (*seguidor*); Tord 2001, p. 61; Fernández López 2002, pp. 194, 210, 212-216 (*seguidor*); Valdivieso 2007-08, pp. 91-92, repr. (*Gabriel, idem*).

Las siete figuras de arcángeles que se conservan en el monasterio de la Concepción de Lima han sido vinculadas a la producción de Zurbarán y de su obrador en torno a 1645-1655, señalando para ellas fuentes grabadas flamencas de los siglos XVI y XVII [ver Navarrete 1998-2000, pp. 61-67]. Forman un conjunto decorativo llamativo, de un colorido intenso y luminoso y drapeados de calidad, pero estilísticamente "hay que descartar por completo la autoría de Zurbarán que se les ha otorgado" [Valdivieso 1992, p. 42]. Se deben atribuir a un artista anónimo, excelente imitador de los modelos zurbaranescos y que trajo al Nuevo Mundo dichos modelos que se repitieron múltiples veces. Aparecen copias regularmente en diversas subastas, en general peruanas, de los arcángeles del monasterio de la Concepción de Lima.

III CRISTO

Copia de Zurbarán
II-22
Huida a Egipto
Óleo sobre lienzo, 150 x 158 cm
Oxford, Ashmolean Museum (Inv. A 879)

Procedencia: Comprado en Sevilla en 1836 por Julian Williams, agente consular de Gran Bretaña (?); Londres, colección Georges Villiers, Earl of Clarendon; presentada al museo por O.T. Falk en 1955.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *Oxford* 1980, p. 11, nº A 879 (*Anonymous, Spanish School, XVII century?*); Caturla/Delenda 1994, p. 181, repr. (*répétition d'un original perdu*); Delenda 1998$_2$, p. 138 (*réplique d'atelier*), Delenda 2001, pp. 8-9, fig. 7 (*ídem*).

Copia de I-45.

Obrador
II-23
Sagrada Familia saliendo de Egipto (fragmento)
Óleo sobre lienzo, 83 x 113 cm
Sarasota (FL), John and Mable Ringling Museum of Art (Inv. nº 340)

Procedencia: Heytesbury (Wiltshire, Inglaterra), Lord Heytesbury, embajada de Gran Bretaña en Madrid, 1823; Londres, venta Heytesbury, 27 de abril de 1926, nº 1321, comprado por Conalghi; Londres, Conalghi & Co.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Waagen 1857, IV, p. 390; Suida 1949, pp. 280-281, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 46 (*peut-être original*); Frati 1975, nº 551; Gudiol 1976, nº 323, fig. 313; Wittmann 1976, p. 170; Zafran 1997, p. 76; Fernández Pardo 2007, II, p. 190.

Fragmento recortado de un lienzo más grande, que coincide con la cuarta parte superior izquierda de *La Sagrada Familia saliendo de Egipto*, del Museum of Art de Toledo (MB-2). La calidad del presente cuadro parece superior a la de la versión completa. Sin embargo no creemos que esta obra sea de la propia mano del maestro. En ambos casos podría tratarse de réplicas de taller de un original perdido.

Copia de Zurbarán
II-24
Casa de Nazaret
Óleo sobre lienzo, 160 x 207 cm
Valencia, colección Agustín Paredes

Procedencia: Valencia, colección Agustín Paredes, desde principios del siglo XX.

Exposiciones: Granada 1953, nº 1; Barcelona 1966, s. n.

Bibliografía: Caturla 1953, p. 48, nº 1, fig. 1 (ed. Granada, p. 33, nº 1); Guinard [1960] 1988, nº 70 (*réplique d'atelier*); Torres Martín 1963, nº 154; Pita 1965, p. 246; cat. exp. Barcelona 1966, p. 14, pl. VI; Coe-Wixom 1982, p. 516; Baticle 1988, p. 344; Caturla/Delenda 1994, p. 40, repr.

Copia de obrador de I-191.

Copia de Zurbarán
II-25
Casa de Nazaret
Óleo sobre lienzo, 85 x 112 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: Madrid, colección Gustavo Morales, principios del siglo XX; Barcelona, colección privada; Andorra, Hôtel Roc de Caldes, venta, 11 de marzo de 2000, nº 45 (no vendido).

Exposiciones: Madrid 1905, nº 42.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 29; Cascales 1911, p. 93; Kehrer 1918, p. 63; Guinard [1960] 1988, nº 68; Coe-Wixom 1982, p. 516; cat. venta Andorra 11 de marzo de 2000, pp. 50-51, repr.

Copia de obrador de I-190.

Copia de Zurbarán
II-26
Casa de Nazaret
Óleo sobre lienzo
Bonilla de la Sierra, Iglesia Parroquial

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ros [2006] 2008, pp. 527, 529, 531, fig. 7.

Copia en mal estado y de muy discreta calidad de I-191.

Réplica de obrador
II-27
Niño de la Espina
Óleo sobre lienzo, 123 x 83 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Jerez de la Frontera, colección privada; Madrid, colección Joaquín Payá; Madrid, herederos de Joaquín Payá.

Exposiciones: Granada 1953, nº 3.

Bibliografía: Caturla 1953, p. 49, nº 3, fig. 3 (ed. Granada, p. 34, nº 3); Guinard [1960] 1988, nº 62 (*atelier?*); Torres Martín 1963, nº 155; Gudiol 1976, nº 58; Caturla/Delenda 1994, p. 41, repr.

Excelente réplica de obrador de I-210. Difiere solamente en la ausencia de arquitectura en el fondo del cuadro. El Niño Jesús, sentado en una sencilla sillita, medita sobre los futuros tormentos de la Pasión: ha trenzado una corona de espinas, que reposa en su regazo, y se ha pinchado en un dedo con una espina de la corona. El dedo índice de la mano izquierda está sangrando, y con la derecha contiene la pequeña hemorragia. El sereno semblante más parece velado por la tristeza del presagio que dolorido por la herida. La piedad barroca que desarrollaba el culto a la Infancia de Cristo, gustaba también de representar al Niño Jesús solo, con los instrumentos de su Pasión tanto en escultura como en pintura.

Obrador
II-28
Niño de la Espina
Óleo sobre tabla, 91 x 57 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: América del Sur, colección privada; Nueva York, French and Co., 1954; Nueva York, venta Parke Bernet, octubre de 1963, nº 333; Nueva York, colección Henry Mosler; París, colección privada; Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Caracas-São Paulo-La Habana-México 1953, s. n.; Trujillo 1956, nº 50; Siracusa-Atlanta 1957, nº 16a.

Bibliografía: Cat. exp. Caracas-São Paulo-La Habana-México 1953, s. p., repr.; Licht 1956, p. 75, fig. 15; cat. exp. Siracusa-Atlanta 1957, nº 16a, n. p.; Guinard [1960] 1988, nº 65; cat. venta Nueva York 1963, p. 72, repr.; Guinard 1964, p. 120, pl. I, nº 2; "Cours des ventes", *Connaissance des Arts,* febrero de 1966, nº 14, repr.; Gudiol 1976, nº 248, fig. 258 (detalle).

Cuadro cortado, buena copia antigua de la parte izquierda de I-190 o de I-191.

Seguidor de Zurbarán
II-29
Niño de la Espina
Óleo sobre lienzo, 69,5 x 42,5 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 157)

Procedencia: Sevilla, Cartuja Santa Maria de Las Cuevas (?); entró en el museo en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, nº°79).

Exposiciones: México 1978, nº 117.

Bibliografía: *Sevilla* 1881, nº 14; Cascales 1911, p. 79, nº 123; Gestoso 1912, nº 209, repr.; Kehrer 1918, p. 63, nº 202, fig. 26; Mayer 1926, p. 150; Mayer [1928] 1942, p. 342; Gaya 1948, nº 41; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 64; Torres Martín 1963, nº 60, repr.; Pita 1965, p. 246; Gomez Piñol 1966, p. 12; Hernández Díaz 1967, nº 176; Gudiol 1976, nº 59; Coe-Wixom 1982, p. 516; Serrera 1988, p. 317; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 140, repr.; Valdivieso 1991, p. 171, fig. 189 (*imitador*); Caturla/Delenda 1994, p. 41, repr.; Cornejo [1998] 1999, p. 100.

Copia abocetada de I-210.

Seguidor de Zurbarán
II-30
Niño de la Espina
Óleo sobre lienzo, 107,5 x 80 cm
Madrid, colección duque de Sotomayor

Procedencia: Madrid, mercado del arte; Oñate (Navarra); Madrid, colección duque de Sotomayor.

Exposiciones: Sevilla 1983-84, nº 53; Zaragoza 1988, nº 46; Granada 1999, nº 26.

Bibliografía: Gómez Piñol 1966, pp. 9-23, pl. I-II; Ballesteros 1983-84, p. 242, repr.; Gómez Moriana 1988, pp. 204-205, repr.; Banda 1993, p. 55, pl. 42; Pareja 1997-98, p. 28, repr.; Pareja 1999, pp. 159-162, repr.

El éxito de esta obra de devoción, con la iconografía del Cristo Niño prefigurando su Pasión, fue considerable. Dado a conocer en 1966 como original de Zurbarán por Gómez Piñol, este *Niño de la espina* es una interesante variante del tema, al parecer creado por el maestro en Sevilla hacia 1645-1650. Repite el mismo Niño que el I-210, pero aparece mucho más suave, más dulce, y situado en un ancho paisaje montañoso con un río y un puente. Pensamos que se trata de una agradable obra de un buen asistente de Zurbarán, quizás pintada en su obrador.

Seguidor de Zurbarán
II-31
Niño de la Espina
Óleo sobre lienzo, 135 x 78,5 cm
Los Angeles, County Museum of Art
(Inv. nº 76)

Procedencia: Londres, colección Earl of Londersborough; Londres, Mrs A. Wertheimer; donado por la Fundación Hearst en 1946.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Kehrer 1918, p. 63, pl. 26; *Los Angeles* 1954, p. 74, fig. 76; Guinard [1960] 1988, nº 63; Gómez Piñol 1966, p. 12, pl. I; Caturla/Delenda 1994, p. 41, repr.

Como en el cuadro anterior (copia más floja de I-210), el Niño aparece rodeado por un paisaje inspirado en este caso por grabados flamencos. Es sin duda una obra de un seguidor de Zurbarán.

Obrador
II-32
Niño de la Espina
Óleo sobre lienzo, 102 x 73 cm
Madrid, vizcondesa de Aldana

Procedencia: Madrid, vizconde del Castillo de Genovés, 1905; Madrid, viuda de Castillejo de Guzmán; Madrid, vizcondesa de Aldana, 1960.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 50.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 30; Cascales 1911, p. 94; Guinard [1960] 1988, nº 66.

De esta versión del obrador de Zurbarán, en el sentido contrario del *Niño de la espina* (I-210), existen numerosos ejemplares anónimos.

Obrador
II-33
Niño de la Espina
Óleo sobre lienzo, 66 x 52,5 cm
Mercado del arte

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Esta repetición de obrador con variantes del cuadro anterior, podría indicar la existencia de un original perdido. Las imágenes del

Fig. 1: Gregorio Vásquez Ceballos, *Niño de la Espina*, Bogotá, Museo de Arte Colonial.

Niño de la Espina, salieron a menudo del obrador de Zurbarán, y fueron ampliamente difundidas por las colonias americanas. Una versión de este tema (fig. 1) llegó seguramente a Bogotá: el colombiano Gregorio Vásquez Ceballos (1638-1711), pertenece a las primeras generaciones de criollos que no conoce España, pero que pinta el reflejo de ésta a través de los grabados o las copias enviadas. Se conocen varias pinturas en Colombia que reproducen este *Niño de la Espina.*

Copia de Zurbarán
II-34
Virgen cosiendo
Óleo sobre lienzo, 137 x 128 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Versalles, venta Palais des Congrès, 8 de abril de 1979, nº33; Versalles, venta Palais des Congrès, 22 de julio de 1979 (fuera de catálogo); Enghien-les-Bains, Hôtel des Ventes, 23 de diciembre de 1984, s. n.; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Versalles 1979, nº 33, repr. (*atelier*).; cat. venta Enghien-les-Bains 1984, s. n., repr. (*ídem*).

Copia bastante fina de una de las *Casas de Nazaret* (I-190 a I-192). Se trata del fragmento de la parte derecha con variantes: se añadió una cortina arriba a la derecha y el vaso de flores es diferente.

Copia de Zurbarán
II-35
Virgen cosiendo
Óleo sobre lienzo, 60 x 30 cm
Chiapas (México), colección privada

Procedencia: Desconocida (comprado en Europa).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Mera copia de la parte derecha de una de las *Casas de Nazaret* (I-190 a I-192).

Copia de Zurbarán
II-36
Virgen cosiendo en una guirnalda de flores
Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, venta Hotel Wellington, 16 de diciembre de 1976, nº 261 (*retirado*); Pau, venta Hôtel des Ventes de Pau-Pyrénées, 27 de abril de 2002, s.n.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Curiosa utilización de un modelo de Zurbarán en una orla de flores de técnica sumaria y efectista. La presentación de escenas religiosas en guirnaldas de flores fueron introducidas en España por Juan de Van Der Hamen, siguiendo los modelos flamencos de Daniel Seghers.

Obrador
II-37
Oración de Jesús en el huerto
Óleo sobre cobre, 30 x 19,5 cm
Madrid, Colección Granados

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Obra copiada de un grabado en cobre de mismo tema de Alberto Durero fechado en 1508 (fig. 1). Su estilo se asemeja al del Maestro de Besançon, con figuras más alargadas, parecidas a las de los lienzos pequeños del Ciclo XII.

Fig. 1: Alberto Durero, *Oración en el huerto*, grabado en cobre, 1508.

Réplica de obrador
II-38
Cena en Emaús
Óleo sobre lienzo, 168 x 113 cm
Madrid, colección privada
Restaurado en 1944 por el Sr. Seisdedos

Procedencia: París, venta Soult, 19-22 de mayo de 1852, nº 41 (?); España, colección Villas Villareal; comprado en 1944 por Francisco Vega Díaz; Madrid, colección Vega Díaz.

Exposiciones: Burdeos 1955, nº 81.

Bibliografía: Martin-Méry 1955, p. 48; Guinard [1960] 1988, nº 119; Gudiol 1976, nº 172, fig. 192; Vega Díaz 1994, pp. 84-98, figs. 2-4.

La *Cena en Emaús* de Zurbarán (I-148) despertó admiración y se conocen varias copias o réplicas de dicho cuadro. La mejor, que examinamos ahora, podría ser una buena réplica de obrador, y sólo representa la parte central del lienzo de México.

Copia de Zurbarán
II-39
Cena en Emaús
Óleo sobre lienzo, 205 x 151,5 cm
Nueva York, colección privada
Firma apócrifa parcialmente borrada abajo a la izquierda: *C/F ÐZURBARAN/1632*

Procedencia: Londres, venta Sotheby's, 9 de diciembre de 1992, nº 10 (no vendido); Nueva York, mercado del arte; Nueva York, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1992, p. 19, repr. (*Spanish* School, 17th C.).

Copia antigua de la *Cena en Emaús* de Zurbarán (I-148).

Copia de Zurbarán
II-40
Cena en Emaús
Óleo sobre lienzo, 148 x 122 cm
Colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito

Copia o réplica antigua de la *Cena en Emaús* de Zurbarán (I-148).

Seguidor de Zurbarán
II-41
Ecce Homo
Óleo sobre lienzo, 93 x 69 cm
España, colección privada

Procedencia: Sevilla, colección Carlos Lozano; mercado del arte ca 1980; España, colección privada

Exposiciones: Granada 1953, nº 33.

Bibliografía: Caturla 1953, p. 61, nº 33, fig. 27 (*influjo flamenco*) (ed. Granada, p. 39, nº 33); Guinard [1960] 1988, nº 74 (*transposition d'une gravure flamande*).

Como bien apuntaron Caturla y Guinard, este cuadro está inspirado por modelos flamencos como por ejemplo el grabado de Wierix que reproducimos (fig. 1).

Fig. 1: Antonius II Wierix, *Lamentación sobre el Cristo muerto,* grabado anterior a 1604.

Obrador
II-42
Santa Faz
Óleo sobre lienzo, 83 x 65 cm
Madrid, mercado del arte

Procedencia: Barcelona, colección Agustí; Madrid, colección Arnaiz; Madrid, mercado del arte.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla/Delenda 1994, pp. 80-81, 107, 220, 256, repr.

Del tema de la *Santa Faz* o *Paño de la Verónica* se conocen múltiples réplicas ya sea

de Zurbarán y de su obrador. El primer ejemplar autógrafo, firmado en 1631 (véase I-34), permite agrupar en fechas cercanas, ca 1630-1635, un grupo de réplicas pintadas por el maestro y en su obrador. En todas ellas la simetría de los pliegues se muestra más rigurosa que en las posteriores. Este grupo de lienzos forman un tipo de imágenes de la *Santa Faz*, muy peculiares, que son una invención propia del pintor extremeño: no dependen de ningún modelo ajeno, aunque se advierte todavía cierta dependencia de estampas o pinturas

anteriores. Dos elementos de la composición parecen invenciones originales de Zurbarán: el rostro difuminado en tonos rojizos visto de tres cuartos y el paño de la Verónica sujetado sobre el fondo oscuro con lacitos y alfileres que levantan por el centro los bordes superiores e inferiores del lienzo, formando dobleces triangulares que enmarcan el rostro de Cristo. Sólo hemos encontrado en un grabado de principios del siglo XVII, el paño clavado abajo en su parte central, pero pertenece al tipo de Santa Faz con otros instrumentos de la Pasión y no transmite la increíble sensación, muchas veces apuntada de "trompe-l'œil a la divino" [Caturla 1965] que parece una invención propia de Zurbarán.

Obrador
II-43
Santa Faz
Óleo sobre lienzo, 92,7 x 73 cm
Madrid, Colección Granados

Procedencia: Lerma, Monasterio de Santa Clara; Londres, venta Christie's, 19 de marzo de 1982, n°121; colección Granados.

Exposiciones: Burgos 2008, s. n.

Bibliografía: Cat. venta Christie's, 1982, nº 121, fig. 10; *AEA*, nºs 217-220, 1982, p. 239, fig. 10, p. 265, nº 284; Palencia 2000, pp. 21, 80, 81, repr.; Maurer 2001, p. 149.

Del obrador de Zurbarán salieron numerosas versiones de *Santa Faz*. Sobradamente conocida es esta composición creada al parecer por el pintor extremeño, varios de cuyos ejemplares conservados se admiten actualmente como obras autógrafas suyas, aunque aquí se advierte enorme participación del taller. La primera versión del tema de la *Santa Faz* pintada por Zurbarán (I-34) debió de ser del agrado de los teólogos y de los devotos comitentes, ya que proporcionó al pintor y a su obrador una importante demanda. La composición sobrecoge por su realismo y su fuerte dramatismo. La cabeza aparece de tres cuartos hacia la derecha, en escorzo con una tenue impresión rojiza, lo que debía corresponder con la realidad porque si Cristo estaba caminando, su rostro no podía aparecer frontal sino inclinado y ligeramente lateral, como vemos en todas las versiones pintadas en el obrador.

Obrador
II-44
Santa Faz
Óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm
Jerez de la Frontera, Iglesia de San Miguel

Procedencia: Jerez de la Frontera, Iglesia de San Miguel.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cascales 1911, p. 90; Mayer 1928, pp. 180-181, repr.; Romero 1934, I, p. 419, II fig. 374 (B); Gaya 1948, nº 64; Guinard [1960] 1988, nº 83, repr. (*atelier*); Martín González 1970, p. 12 (*ídem*); Carrascal 1973, p. 106; Gudiol 1976, nº 559, fig. 498; Cohen 1979, p. 70, fig. 6; Galilea 1993, p. 820, fig. 339; Caturla/Delenda 1994, pp. 80-81, 107, 220, 256, repr.; Chastel 1994, pp. 38, 40, repr. (*collection particulière, Madrid* [sic]); Calabrese 1995, p. 21, repr.; Ramos 1998, s. p., repr.; Cherry 1999-2000, p. 113; Maurer 2001, p. 149.

Para la iconografía de la Santa Faz, véase I-34. El cuadro está muy deteriorado.

Obrador
II-45
Santa Faz
Óleo sobre lienzo, 104,2 x 74,3 cm
Atlanta, High Museum of Art
(Inv. 1962.1)

Procedencia: Écija (Sevilla), colección particular; Madrid, colección Don Guillermo Bernstein; New York, Wildenstein; adqui-

rido por el High Museum of Art de Atlanta en 1962; Nueva York, venta Christie's, 17 de junio de 2004, nº 67 (estimación: 40.000 à 60.000 $, no vendido).

Exposiciones: Granada 1953, nº 12; Burdeos 1955, nº 90; Atlanta 1962, nº 27.

Bibliografía: Soria 1953, p. 147 (en nº 63); Caturla 1953, p. 53, nº 12, fig. 11 (derecho) (ed. Granada, p. 35, nº 12); Martin-Méry 1955, p. 52; Guinard [1960] 1988, nº 84; cat. exp. Atlanta 1962, s. p., repr.; Martín González 1970, p. 12; Gudiol 1976, nº 560; Zafran 1984, p. 78, repr. (*Workshop of Zurbarán*); Galilea 1993, p. 820, fig. 340; Caturla/Delenda 1994, pp. 80-81, 256, repr.; Calabrese 1995, p. 23, repr.; cat. venta Nueva York 2004, p. 73, repr. (*Studio of Francisco de Zurbarán*).

Versión del obrador muy parecida al ejemplar de la Iglesia de San Miguel de Jerez.

Obrador
II-46
Santa Faz
Óleo sobre lienzo, 105 x 81, 5 cm
Madrid, López de Aragón Anticuarios
Restaurado en 2004 por el Sr. Rodero y María Luisa Iglesias

Procedencia: Desconocida; Madrid, Galeria López de Aragón, 2003; Madrid, venta Segre, 29 de mayo de 2007, nº 54 (60.000 €).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *Galería Antiqvaria*, nº 262, julio-agosto de 2007, p. 110, repr.

Excelente versión del obrador, muy parecida a las dos anteriores, prueba del éxito de esta fórmula original que conviene perfectamente a la devoción a la Santa Faz de Cristo, muy difundida en la España del siglo XVII.

Obrador
II-47
Santa Faz
Óleo sobre lienzo, 98 x 79 cm
Madrid, colección Manuel González

Procedencia: Madrid, colección Manuel González.

Exposiciones: Madrid 1965, nº 14; Madrid 1966_1, nº 77.

Bibliografía: Caturla 1965, p. 205, repr.; González 1965, n. p., nº 14, repr.; cat. exp. Madrid 1966_1, pp. 41, 44, 117 (nota nº 3), repr.; Carrascal 1973, p. 106; Calabrese 1995, p. 19, repr.; Maurer 2001, p. 149.

De esta variante que carece de alfiler abajo y permite la libre caída del paño existen menos ejemplares y pertenece al periodo final de la carrera del maestro. La *Santa Faz* del museo de Valladolid (I-251), firmada y fechada en 1658, podría ser la primera de esta composición. La versión de obrador que examinamos ahora pertenece a este tipo, pero el velo es más ancho que en el cuadro de 1658 y ocupa casi toda la superficie del lienzo.

Obrador
II-48
Cristo crucificado
Óleo sobre lienzo, 169 x 119 cm
Ponce (Puerto Rico), Museo de Arte

Procedencia: Madrid, colección Manuel Longorio; Madrid, colección condesa de

Liniers; NuevaYork, Wildenstein, ca 1950; adquirido por el barón Jean Menu du Menil, 1959; Houston, The Menil collection; adquirido por el Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico), 1998.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 34; Burdeos 1955, nº 71.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 28; Cascales 1911, p. 93; Kehrer 1918, p. 37; Gaya 1948, nº 69; Soria 1953, nº 23, fig. 15; Martin-Méry 1955, p. 43, pl. XVIII; Gaya 1958, nº 2985; Guinard [1960] 1988, nº 92, repr.; Torres Martín 1963, nº 67, fig. 2; Gaya 1964, p. 68; Carrascal 1973, p. 59; Frati 1975, nº 57, repr.; Gudiol 1976, nº 48, fig. 57; Caturla/Delenda 1994, pp. 49-50, repr.; Fernández Pardo 2007, II, p. 553.

Por su estilo indudablemente tenebrista este pequeño lienzo pertenece a las primeras producciones de Zurbarán en Sevilla, alrededor de 1630. Lo que caracteriza los tempranos *Cristos en la cruz* del pintor de Fuente de Cantos es su aspecto escultórico acentuado por los fondos oscuros así como una luz violenta que ilumina la figura, marcadamente caravagista. Este pequeño lienzo es un buen ejemplo de estas primeras *Crucifixiones*. El importante paño de pureza con gruesos pliegues cae verticalmente por debajo de la rodilla derecha. El cartel de la sentencia está clavado en lo alto de la cruz con dos pequeños clavos medio introducidos muy típicos del artista. En 1629, el extremeño firma el soberbio *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino* destruido en Berlín en 1945 (I-11). En el rincón superior derecho del

gran lienzo se veía un Crucificado como única fuente de sabiduría para el santo franciscano. Lo que llama la atención en estos primeros *Crucificados*, es el cuerpo de Cristo, algo torcido y descompuesto. En sus composiciones iniciales de este tema el pintor extremeño parece todavía indeciso sobre la postura del *Crucificado*.

Réplica de obrador
II-49
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 103 x 70 cm
Madrid, colección privada

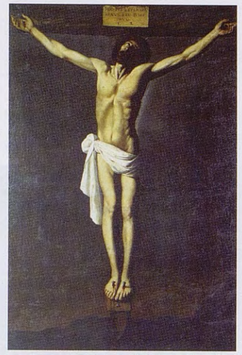
Procedencia: Madrid, colección Pérez Julia, 1911; Madrid, colección José Pacheco y Muñoz de Baena, 1964; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Madrid 1974, nº 11.

Bibliografía: Cascales 1911, p. 95 (*de Don Luis Pérez Julia*); Pérez Sánchez 1964, p. 194, pl. II; cat. exp. Madrid 1974, pp. 26-27, repr.; Serrera 1988, p. 196.

De pequeño formato, este *Crucificado expirante* es una réplica de taller reducida (véase vol. I, p. 298, fig. 2) del *Crucificado* (I-86) de los Capuchinos del museo de Sevilla. Fue dada a conocer por Pérez Sánchez en 1964 y sólo difiere del original en el paño de pureza más abullonado y algo más blando, así como en el juego de la luz más contrastado.

Réplica de obrador
II-50
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 167 x108 cm
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Inv. MNAC/MAC 71676)



Procedencia: Madrid, colección Suárez Inclán (según Gudiol); Barcelona, colección Augustín Montál; Barcelona, legado en 1966 al Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Exposiciones: Barcelona 1946-47, s. n.; Barcelona 1996, nº 17; Barcelona 1998, nº 4; Palma de Mallorca 1998-99, nº 27; Granada 1999, nº 5; Río de Janeiro 2000, s. n.

Bibliografía: Cat. exp. Barcelona 1946-47, p. 109, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 100 (*atelier*); Frati 1975, nº 58; Gudiol 1976, nº 303, fig. 296; Caturla/Delenda 1994, p. 52; Cuyás 1996, pp. 55, 176-177, repr. (*taller*); Milicua 1998, pp. 86-87, 218, repr. (*ídem*); Cuyás 1998-99, pp. 106-107, repr. (*Zurbarán*); Cuyás 1999, pp. 88-91, repr. (*¿original?, ca 1655*); Cuyás 2000, n. p., repr. (*original, ca 1655*); Fernández Pardo 2007, II, p. 553.

De los *Cristos crucificados expirantes* pintados hacia 1635-1640 por Zurbarán, la impresionante imagen del *Crucificado* procedente del Convento de Capuchinos del museo de Sevilla (I-103) tuvo en su obrador, muy amplia repercusión: esta interpretación del Crucificado representado vivo con expresión dolorosa tuvo un éxito enorme y fue encargada a menudo al pintor. Por esta razón se multiplicaron las versiones de taller y se conocen varias de esta tipología, unas veces de tamaño reducido para devociones privadas, otras repitiendo esta composición grande pero casi siempre con variantes sobre todo en el paño de pureza. La más parecida al lienzo del museo de Sevilla es sin duda la del MNAC de Barcelona que examinamos, réplica reducida de taller de excelente calidad.

Obrador
II-51
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 180 x 106 cm
Sevilla, Iglesia Catedral de Santa María

Procedencia: Sevilla, colección Deán López Cepero; Sevilla, legado al convento de la Concepción; Sevilla, Iglesia Catedral de Santa María, Coro.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gestoso 1926, p. 195 (*Zurbarán*); Mayer [1928] 1942, p. 335; Guinard [1960] 1988, nº 98; Torres Martín 1963, nº 62; Gudiol 1976, nº 304, fig. 298; Valdivieso 1978, p. 113; Valdivieso 1991, p. 418 (*taller*); Caturla/Delenda 1994, p. 51, repr.

De acuerdo con la tesis inédita de María Regla Merchán [*Colección pictórica del Deán López Cepero*, Sevilla, 1957, pp. 93-95] este cuadro fue legado por el canónigo López Cepero al convento de la Concepción. Según establecía su testamento, el cuadro debía pasar a la catedral tras la extinción de este convento.

Aunque muy parecido al *Cristo crucificado expirante* del museo de Sevilla (I-103), el lienzo que examinamos aquí no es una mera copia más pequeña, sino una versión de obrador en la cual llama la atención el paisaje con la vista de Jerusalén.

Copia de Zurbarán
II-52
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 214 x 144 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

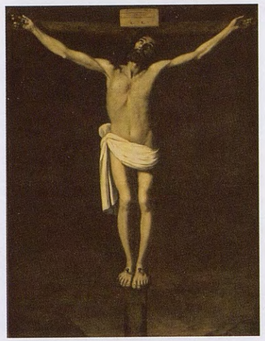
Procedencia: Múnich, colección del Dr. M.K. Rohe, 1914; Roma, colección privada (?); Nueva York, Knoedler (?); Lugano-Castagnolo, Fundación Château Rohoncz (Barón Henry Thyssen Bornemisza), 1956; Barcelona, Monasterio de Pedralbes, desde 1992; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, desde 2004.

Exposiciones: Londres 1961, nº 118, repr.

Bibliografía: Kehrer 1918, p. 148, pl. 3-4; Soria 1953, nº 50, fig. 27; Gaya 1958, nº 3001; Heinemann 1959, p. 90; Guinard [1960] 1988, nº 96; cat. exp. Londres 1961, p. 58, fig. 118; Torres Martín 1963, nº 112; Heinemann 1969, pp. 365-366, fig. 288; Frati 1975, nº 70, repr.; Gudiol 1976, nº 173, figs. 194-195; Borghero 1986, nº 335, repr.; Marías/Luca de Tena 1992, pp. 90-91, fig. 447; Caturla/Delenda 1994, p. 51, repr.; Fernández Pardo 2007, II, p. 553.

Copia con variantes de los *Crucificados expirantes* I-101 y I-102. En 1914 se encontraba en la colección del Dr. M.K. Rohe en Múnich; pasó a la colección Thyssen en 1956, se expusó en el Monasterio de Pedralbes, en Barcelona desde 1992, con otras obras de la colección Thyssen-Bornemisza. Actualmente, se puede ver en el Museo Thyssen de Madrid.

Obrador
II-53
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, ca 250 x 150 cm
Sevilla, Iglesia Catedral de Santa María



Procedencia: Sevilla, Iglesia Catedral de Santa María, Sacristía de los Cálices, tramo de los pies, zona superior.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 99; Gudiol 1976, nº 305; Valdivieso 1978, p. 113.

Versión de obrador de gran tamaño del *Crucificado expirante* del museo de Sevilla (I-103), con fondo totalmente oscuro y sin paisaje.

Obrador
II-54
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 153 x 103, 50cm
Barcelona, colección privada

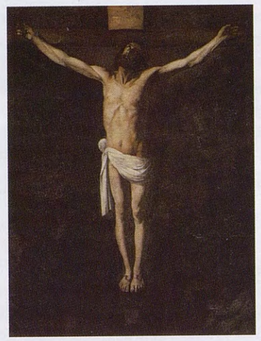
Procedencia: Retablo de Arcos, 1637 (?); Cádiz, colección Casanova; Cádiz, colección Ángel Picardo; Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Cádiz 1945.

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, pp. 181, 335; Pemán [1946] 1989, pp. 49, 50, fig. 3; Guinard [1960] 1988, nº 101; Carrascal 1973, p. 128; Gudiol 1976, nº 306; Caturla/Delenda 1994, p. 52, repr.

Otra versión de obrador, de tamaño más reducido, del *Crucificado expirante* del museo de Sevilla (I-103), también con variantes.

Obrador
II-55
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 75 x 100 cm
Zaragoza, Museo Camón Aznar



Procedencia: Zaragoza, colección Camón Aznar; Zaragoza, Museo Camón Aznar.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *Zaragoza* s. d. [1979], p. 21, repr.; *BMICA* 1982, repr.

Otra versión de tamaño más reducido del *Crucificado expirante* del museo de Sevilla (I-103), de calidad muy discreta y también con pequeñas variantes.

Obrador
II-56
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 135 x 96 cm
Sevilla, Convento de San José del Carmen de Sevilla

Procedencia: Sevilla, Convento de San José del Carmen de Sevilla.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, p. 199; Cano Navas 1984, pp. 186, 199, 288, fig. 44.

Lienzo muy deteriorado.

Obrador
II-57
Cristo crucificado expirante
Óleo sobre lienzo, 212 x 142 cm
Santa Cruz (Écija), Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor
En proceso de restauración (2006)

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito

Versión inédita de un *Cristo expirante* (véase I-103).

Obrador y Zurbarán (?)
II-58 (Ciclo X)
Cristo muerto en la cruz
Óleo sobre lienzo, 284,5 x 192,7 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (Inv. nº 65.220.2)

Procedencia: Sevilla, Convento San José de la Merced Descalza, sacristía (?); Sevilla, Alcázar, Sala baja 1, nº 10 (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, nº 333 (1), nº 343 (4); Londres, venta Christie's, 7 de mayo de 1853, nº 145 (31 £ comprado por Sir John Hanmer, 3rd Baronet, Bettisfield Park, Whitchurch, Cheshire; herederos Hanmer; Londres, colección Giuseppe Bellesi, 1936-37; vendido a R. Langton Douglas, Londres, 1937; vendido 3.000 $ a Hamilton; Nueva York, colección Carl W. Hamilton, 1937-42; vendido a George R. Hann, Sewickly, Pennsylvania (1942–65); regalado por Hann al Metropolitan Museum of Art, 1965.

Exposiciones: Caracas 1967, nº 14.

Bibliografía: Ponz [1796] 1972, IX, pp. 108-109; Ceán 1800, VI, p. 49; *París* 1838, nº 333 (1), nº 343 (4); cat. venta Londres 1853, nº 145; Matute 1887, III, p. 381; Gómez Imaz [1896] 1917, nº 10; Mayer 1936, p. 43; Guinard 1947, II, pp. 183-184, repr. (*con la litografía de Pinçon*); Guinard [1960] 1988, nº 112, p. 197; Guinard 1961, p. 370; Arroyo 1967, nº 14, n. p., repr.; Lipschutz [1972] 1988, p. 133; Carrascal 1973, p. 124; Frati 1975, nº 188; Gudiol 1976, nº 263; Sutton 1979, pp. [180, 186-187], 462, 468-469, fig. 32; Baetjer 1980, I, p. 199; II, p. 204, repr.; Baticle/Marinas 1981, nº 343, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 52-53, repr.; Carrascal 1995, p. 16; Baetjer 1995, p. 158, repr.; Baticle [1997] 1999, p. 188; Pérez Sánchez [1997] 1999, p. 110; Delenda [2002] 2003, p. 525; Delenda 2008, p. 329, nota nº 22.

Fig. 1: Litografía de Adolphe Pinçon de 1850.

El *Crucifijo de tamaño natural* que Ceán localizaba en la sacristía del Convento de la Merced Descalza de Sevilla es, según Matute, el mismo que Ponz había visto "*en una pieza interior*". Podría ser también el que aparece en el Inventario de 1810 del Alcázar en la Sala baja nº 1: "*Un quadro de 4½ v.s de alto y 2½ de ancho, Cristo crucificado*". Guinard relacionó la procedencia de este cuadro con la de la *Virgen con dos mercedarios* (I-111). Siguiendo a este autor, esta excelente réplica de taller de grandes dimensiones del hermosísimo *Crucifijo* de Zurbarán actualmente conservado en Oviedo

(Museo de Bellas Artes de Asturias, colección Masaveu, I-154), podría proceder del Convento de la Merced Calzada de Sevilla. En la Galerie Espagnole de Louis-Philippe era el único *Crucificado* de tamaño natural. Después de la venta de la colección del rey francés en 1852, el lienzo estuvo en manos privadas pero se conocía gracias a la litografía de Adolphe Pinçon de 1850 (fig. 1). En 1965 reapareció al ser regalado por George R. Hann al Metropolitan Museum of Art.

Obrador y Zurbarán
II-59
Cristo muerto en la cruz
Óleo sobre lienzo, 157 x 108 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. E. 707 P)
Restaurado en 1988 por Alfonso Cañaveral Díaz
Restaurado en 1999 por Fuensanta de la Paz

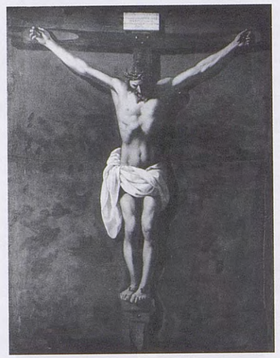
Procedencia: Sevilla, Hospital de la Misericordia; depositado en 1973 por la Junta Provincial de Beneficencia de Sevilla en el al Museo de Bellas Artes de esta ciudad.

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 7; Madrid 1964-65, nº 36; México 1993, nº 5; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 6; Badajoz 1998-99, nº 19; Granada 1999, nº 21; Córdoba-Sevilla 2001-02, s. n.

Bibliografía: Gestoso 1912, p. 88, nº 210 (*¿Zurbarán?*); 1926, p. 244; Gómez Moreno 1916, p. 187; Gaya 1948 (en nº 68); Angulo 1954, pp. 317-318, pl. II; Guinard [1960] 1988, nº 111; Camón [1961] 1985, p. 273, fig. 186; Torres Martín 1963, nº 48, repr.; Hernández Díaz 1964, nº 7, repr.; Sánchez de Palacios 1964, p. 54 (*el primero de todos los "Cristo Crucificado", ca 1626*); Sanz Pastor 1964-65, p. 133, repr.; Camón 1965, pp. 327-328, fig. 2 (detalle); Hernández Díaz 1967, nº 166; Carrascal 1973, pp. 59, 124; Frati 1975, nº 176; Gudiol 1976, nº 260; Alcolea/Moreno 1983, nº 35, repr.; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 139; Valdivieso 1991, p. 160, nº 174; Izquierdo 1993, pp. 79-81, repr.; Caturla/Delenda 1994, p. 53, repr.; Pareja 1997-98, pp. 40-43, repr.; Valdivieso 1998-99, p. 70, repr.; Cuyás 1999, p. 91; Marqués 1999, pp. 142-145, repr.; Pareja 2001-02, pp. 278-281, repr.; Delenda 2008, p. 329, nota nº 21.

De la abundante producción de este tema pintada por Zurbarán o su obrador se conocen múltiples versiones. Aproximadamente la mitad de ellas corresponden a la iconografía del *Cristo expirante* todavía vivo. Otras veces Zurbarán presenta al Salvador muerto con la cabeza inclinada sobre su pecho. En la mayoría de los dos tipos aparece con cuatro clavos. Sin ser alumno de Pacheco, el pintor extremeño sigue el modelo de un austero hieratismo creado por el erudito maestro de Velázquez [Gómez Moreno 1916, pp. 177-178]. En estas imágenes monumentales, el verticalismo y la frontalidad de Jesús, expirante y pendiente del madero, resultan impresionantes. Todos estos ejemplares repiten esta misma invención con ligeras diferencias en la disposición anatómica y el *titulus*. Zurbarán utiliza para todos ellos un fuerte efecto de claroscuro que acentúa el aspecto de relieve escultórico. Los paños de pureza se destacan sobre los fondos oscuros con sus ampulosos pliegues de este blanco tan peculiar típico del artista. Parecen diferentes en cada una de las versiones pero siempre caen pesadamente en el costado derecho de Cristo.

Obrador
II-60
Cristo muerto en la cruz
Óleo sobre lienzo, 253 x 193 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. E. 176 P.)
Mal estado de conservación en 1992



Procedencia: Sevilla, iglesia del Colegio Mayor de Maese Rodrigo; Sevilla, Museo de Bellas Artes (*Desamortización*: 1840, inv. nº 82).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán [1800] 1965, VI, p. 50; Gestoso 1912, nº 202, repr.; Gómez Moreno 1916, p. 187; Kehrer 1918, pp. 139, 150, nº 202, pl. 7; Guinard 1947, II, p. 200; Gaya 1948, nº 67 o 68; Soria 1953, nº 62, fig. 38; Guinard [1960] 1988, nº 110; Torres Martín 1963, nº 69, repr.; Frati 1975, nº 175; Gudiol 1976, nº 262, fig. 271; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 135, repr. (*grisalla*); Valdivieso 1991, nº 172, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 52-53, repr.

Ceán escribe que en el Colegio Mayor de Maese Rodrigo o de Santa María de Jesús vió: "*Otro buen Crucifixo, también del tamaño natural en la iglesia*". Guinard ha identificado este *Crucifijo* con el que ingresó en el Museo de Bellas Artes después de la Desamortización. Lleva el nº 82 en el Inventario de 1840 "*Crucifijo. Escuela sevillana. Autor: Zurbarán. Convento: Maese Rodrigo. Estado: bueno. Clase: Primera. 3 varas x 2.3 varas*". Las dimensiones coinciden perfectamente. Este *Cristo muerto en la cruz* es una variante del *Crucificado* del museo de Oviedo (I-154),

sin ser una mera copia. La figura es aquí más poderosa, está pintada con tonos lívidos contrastando con la oscuridad del fondo. El paño muy ampuloso aparece luminoso.

Obrador
II-61
Cristo muerto en la cruz
Óleo sobre lienzo, 133 x 85 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, colección privada; Madrid, venta Sotheby's, 20 de junio de 1985, nº 9; paradero actual desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Madrid 1985, nº 9, repr.; *AEA* 1985, LVIII, nº 252, fig. 206; Triado 1988, p. 547, repr.

Copia reducida y con variantes del II-59.

Obrador
II-62 (Ciclo VII)
Cristo muerto en la cruz
Óleo sobre lienzo, 181 x 107 cm
Marchena, Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, sacristía.
Restaurado en 1967-68 en el I.C.R. de Madrid; restauración parcial en 1996-97

Procedencia: Marchena, Iglesia parroquial de San Juan Bautista, 1637 (*pagado a Zurbarán 10 ducados*); *in situ* desde 1637; Marchena, Museo Zurbarán, sacristía de la Iglesia de San Juan Bautista.

Exposiciones: Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 10; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Gómez Moreno 1916, p. 187; Hernández Díaz 1953, p. 32, pl. I (*Zurbarán y taller*); Soria 1953, nº 227 (*ídem*); Guinard [1960] 1988, nº 113 (*ídem*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV, nº 137; Pérez Sánchez 1965, p. 269 (*taller*); Díaz Padrón 1971, nº 36, figs. 228-229; Carrascal 1973, pp. 59, 126-127, repr.; Frati 1975, nº 218; Gudiol 1976, nº 108, fig. 114; Baticle 1988, p. 187 (*atelier*); Caturla/Delenda 1994, p. 132, repr. (*ídem*); Pérez Sánchez 1995, p. 64; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 76, repr. (*Zurbarán y taller*); Pérez Sánchez [1997] 1999, p. 110; Mariazza 2001, p. 55, repr. (*taller*); Marín Medina 2001, pp. 35-36, 128-129, repr. (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 264 (*ídem*); Delenda 2008, pp. 329, nota nº 23.

Este *Cristo muerto en la cruz* de la iglesia de Marchena, sigue el mismo modelo que el *Crucificado* de Oviedo (I-154). Fue pagado una muy modesta suma a Zurbarán en 1637 (véase Ciclo VII) y evidentemente es obra de un asistente del obrador.

IV VIRGEN

Obrador
II-63 (Ciclo VII)
Inmaculada Concepción
Óleo sobre lienzo, 183 x 107 cm
Marchena, Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, sacristía
Restaurado en 1997

Procedencia: Marchena, Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, 1637 (*pagado a Zurbarán 10 ducados*); *in situ* desde 1637; Marchena, Museo Zurbarán, sacristia de la Iglesia de San Juan Bautista.

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 4; Madrid 1964-65, nº 48; Barcelona 1965, nº 48; Nueva York-París 1987-88, nº 25; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 9; Amsterdam 1998-99, nº 154; Valladolid 1999, nº 18; Segovia 2001, s. n.; Madrid 2005_1, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, pp. 31-36 (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 228, fig. 156; Guinard [1960] 1988, nº 10 (*original?*); Camón [1961] 1985, pp. 273-274, fig. 223; Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV, nº 136, repr.; cat. exp. Sevilla 1964, s. p., repr.; Sanz Pastor 1964-65, pp. 146-148, repr.; Pérez Sánchez 1965, p. 269 (*taller*); Sanz Pastor 1965, s. p.; Carrascal 1973, p. 126; Gudiol 1976, nº 116, fig. 112; Baticle 1988, pp. 190-191(*Zurbarán*); Delenda 1988, pp. 188-190, repr.; Delenda 1988_1, nº 25; Delenda 1988_4, p. 244; Pérez García 1988, p. 331, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 132, 301, repr. (*Zurbarán et atelier*); Pareja 1997-98, pp. 65-75, repr. (*Zurbarán*); Valdivieso 1999, p. 228, repr. (*taller*); Valdivieso 1999_1, p. 313, repr. (*ídem*); Delenda 2000, p. 156 (*taller*); Mariazza 2001, p. 36, repr. (*Zurbarán*); Marín 2001, pp. 35-36, 126-127, repr. (*Zurbarán y taller*); Valdivieso 2003, p. 264 (*taller*); Valdivieso 2005_1, pp. 244-246, repr. (*ídem*).

Zurbarán también puede ser llamado, como Murillo, el pintor de las Inmaculadas. Las pinta a lo largo de toda su carrera, desde sus primeros años sevillanos hasta los últimos madrileños, pudiéndose apreciar a través de las diferentes versiones la evolución de su estilo (véase I-20, 43, 54, 87, 139, 194, 195, 226, 249, 253 y 254). De su obrador salieron también varias *Inmaculadas* como esta de Marchena, que pertenece a un encargo documentado, pero muy mal pagado, razón por la cual el maestro dejaría a su obrador la ejecución de las obras del conjunto (ver Ciclo VII).

Obrador
II-64
Inmaculada Concepción
Óleo sobre lienzo, 132 x 79,5 cm
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano

Procedencia: Madrid, colección Lázaro, 1915; Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Pantorba 1946, pl. XLIII; Pemán [1946] 1989, p. 46; Gaya 1948, nº 202; Gaya 1955, p. 447; Guinard [1960] 1988, nº 15 (*réplique d'atelier*); Camón [1961] 1985, pp. 274, 304, fig. 222; Torres Martín 1963, nº 254a; Camón 1964, p. 195; Camón 1964_1, pp. 82-83, repr.; Lorente 1964, p. 72, repr. (*detalle*); Carrascal 1973, pp. 189, 200, repr.; Ojeda 1994, p. 106; Arbeteta 2003-04, p. 25 (*Zurbarán y obrador*); Pérez Sánchez 2005, pp. 9 (*taller de Zurbarán*), 118-119, repr. (*Zurbarán y obrador*).

Esta versión más pequeña y con variantes, sobre todo en el manto, de la *Inmaculada Concepción* del Museo Cerralbo de Madrid (I-194), es una bonita réplica de taller. Pérez Sánchez reconoce que: "efectivamente la calidad de la Inmaculada Lázaro no es muy alta" pero supone que "pueda ser anterior a la del Cerralbo, por su silueta mucho más cerrada sobre sí misma" [Pérez Sánchez, 2005, p. 118].
Una versión reducida de esta composición fue subasta en Madrid en 1984 [óleo sobre lienzo, 90,5 x 70 cm. Venta Sotheby Parke Bernet, 14 de junio de 1984, nº 17, repr. "atribuida a Francisco de Zurbarán"]. Este pequeño lienzo (fig. 1) se diferencia del cuadro de la Fundación Lázaro Galdiano en la mirada baja y en la cantidad de angelotes que aparecen a sus pies. Contrariamente al cuadro Lázaro en el que la Virgen parece flotar sobre un fondo oro, en el lienzo vendido en Madrid de paradero desconocido, aparecen innumerables

Fig. 1: Seguidor de Zurbarán, *Inmaculada Concepción,* paradero desconocido.

cabezas de angelotes abocetadas y formando un nimbo. Varios grupos de cabecitas de ángeles están pintadas de manera más firme y enmarcan la *Inmaculada* cuyo rostro recuerda a las primeras versiones de este tema.

Obrador
II-65
Inmaculada Concepción
Óleo sobre lienzo, 93,5 x 68,5 cm
Jerez de la Frontera, colección Joaquín Rivero
Restaurada en Madrid en 2003 por Christopher González Aller

Procedencia: Sevilla, comercio de arte; Barcelona, colección privada; Londres, 2003, Derek Johns; adquirida en el comercio a José Preseda y Manuel Piñones, 2006.

Exposiciones: Jáen-Úbeda 2007, s. n.

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 71, fig. 74 (*Zurbarán*); Hermoso 2007, pp. 88-91, repr. (*ídem*).

Este bonito lienzo, publicado por Gudiol en 1976, no estaba en muy buenas condiciones de conservación pero recientemente ha sido restaurado. Si se compara con las *Inmaculadas* tempranas de Zurbarán (I-20 o I-54), se advierte una evidente diferencia de calidad. No creemos que se pueda tratar de una obra autógrafa, sino de un lienzo pintado, en la década de los cuarenta, en el obrador de Zurbarán con cierta participación del maestro.

Círculo de Zurbarán
II-66
Nacimiento de la Virgen
Óleo sobre lienzo, 141 x 108,5 cm
Pasadena, The Norton Simon Museum
(Inv. F. 1970.13.P)

Procedencia: Sevilla, depósito del Alcázar, Sala baja nº 2, nº 74, 1810; París, colección Mathieu de Faviers, 1833; París, colección marqués de Salamanca, ca 1880 (?); París, colección Baron Théodore de Berckeim, 1925; Roma, colección conde Alessandro Contini-Bonacossi; Florencia, herederos del conde Alessandro Contini-Bonacossi; comprado en 1970 por The Norton Simon Foundation.

Exposiciones: París 1925, nº 118; Roma 1930, nº 63.

Bibliografía: Ponz [1786] 1988, IX, p. 108 (?); Ceán [1800] 1965, VI, p. 49 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, p. 127 (*Zurbarán*); Longhi 1968, pp. 163-164, figs. 247-248; Longhi/Mayer 1930, pp. 38-39, pl. LXI, LXII; Mayer 1930_1, pp. 3, 7, repr., p. 296, pl. 37; Guinard 1947, II, p. 191; 1949, III, p. 38; Soria 1949, p. 74; 1953, nº 10, pl. 4; Gaya 1958, p. 61, nº 2979; Guinard [1960] 1988, nº 20, repr. (*collaborateur excellent*); Torres Martín 1963, nº 7; Salas 1964_2, pp. 30, 31, repr.; Carrascal 1973, pp. 71, 81, 84, repr. (*taller*); Frati 1975, nº 30, pl. XIV; Young 1976, p. 182, fig. 5; Gudiol 1976, nº 32, fig. 44; Herrmann 1980, pp. 39, 45, repr.; Young 1982, p. 435; Alcolea/Moreno 1983, nº 1, repr.; *Pasadena* 1989, p. 49, repr.; Gutiérrez Alonso 1992, p. 18; Caturla/Delenda 1994, p. 22 (*attribué à Pedro Díaz de Villanueva*); Gotteri 1995, pp. 144, 147; Cherry 1995, p. 628; Grimm 1996, p. 23, doc. 11, repr.; Valdivieso [1997] 1999, p. 174 (*seguidor anónimo de Zurbarán*); Navarrete 1998, pp. 99-100, fig. 97; Cuyàs 2005-06, p. 334; Gerard Powell [2003] 2005, p. 308, Fernández Pardo 2007, II, pp. 551, 556; IV, p. 307.

El tema del nacimiento de la Virgen está sacado de dos Evangelios apócrifos: el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio del Pseudo Mateo* [Santos Otero 2006, pp. 61 y 82] y fue muy popular en la iconografía mariana desde la Edad Media. Se suele pintar como una escena de género. Aquí todo el cuadro está cargado de símbolos relativos al nacimiento y a la pureza. Como ocurre frecuentemente en el obrador de Zurbarán, el esquema compositivo y algunos personajes están tomados directamente de una estampa del mismo tema de la serie de *La Vida de la Virgen*, grabada por Durero hacia 1503-1504 [véase Soria 1949, p. 74] (fig. 1). Cuatro de las figuras, y sobre todo la posición de Santa Ana en el lecho y el cortinaje, se inspiran directamente en dicha estampa. Llama la atención esta manera de emplear grabados nórdicos por parte de Zurbarán y de sus colaboradores, simplificando el dibujo e insuflándole un realismo y una poesía muy peculiar. Aunque la calidad de este lienzo sea excelente, con delicadezas de ejecución y un exquisito sentido del color, no creemos que pueda ser de la propia mano del maestro extremeño. Se advierten debilidades en el dibujo y ciertos errores en las proporciones, principalmente en las cabezas de las mujeres –salvo la del primer plano que mira al espectador que podría ser de otra mano– y por ejemplo en las manos de la anciana Santa Ana, muy alargadas y casi sin articulaciones. Si comparamos esta pintura con las espléndidas y, sin duda contemporáneas, *Sagrada Familia con San Juan Niño y sus padres* de la colección marqueses de Campo Real (I-24) y la *Familia de La Virgen* de la colección Juan Abelló (I-44), donde también figuran santas de edad avanzada, aparecen claramente las discrepancias de estilo con respecto al cuadro de Pasadena. En las obras de Zurbarán, podemos admirar el dibujo firme de los personajes, de sus manos y de sus vestiduras, la magnífica armonía de los colores, su paleta sutil y compleja, así como la estabilidad y monumentalidad de las figuras del maestro que no vemos en la presente obra.

Guinard atribuyó este lienzo a un "excelente colaborador" y pensó que tal vez sería uno de los lienzos pintados para el retablo de la Trinidad Calzada de Sevilla. No creemos que el *Nacimiento de la Virgen* de Pasadena pertenezca a dicho conjunto, cuyas seis pinturas tan similares supo vincular Gudiol al retablo de la Trinidad Calzada. Tampoco nos parece muy probable que este lienzo fuera realizado por el mismo ayudante del maestro de la Trinidad, pero con proporciones muy distintas [ver introducción Ciclo IV].

Fig. 1: Estampa de la serie de *La Vida de la Virgen* (detalle), grabada por Durero, hacia 1503-1504.

Copia de Zurbarán
II-67
Virgen niña en éxtasis
Óleo sobre lienzo, 107 x 88 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: Barcelona, colección Renart; Barcelona, colección privada; Londres, Sotheby's, 11 de julio de 2002, nº 201, vendido en 23.900 £.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 33.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1965$_1$, pp. 266-267 repr.; Guinard [1960] 1988, nº 23, pl. 85 (*atelier ou copie*); Navarrete 1998-2000, pp. 172-175, repr. (*taller*); cat. venta Londres 2002, p. 133, repr. (*ídem*); Kagané 2005, p. 146.

Esta copia de la *Virgen niña en éxtasis* del Metropolitan Museum (I-180) sigue exactamente el original salvo en el color de las cortinas que están pintadas aquí en azul y no en rosa. La ejecución algo dura de esta copia podría explicarse por su fecha tardía, quizás del siglo XVIII.

Copia de Zurbarán
II-68
Virgen niña en éxtasis
Óleo sobre lienzo, 79,7 x 63,8 cm
Colección privada

Procedencia: Cardinal Antoni Despuig i Dameto (1745-1813), Palma de Mallorca; Ramón Despuig i Fortuny, comte de Montenegro y Montoro (†1925) hacia 1845; Mallorca, Castillo de Bendinat, venta Christie's Ibérica, 24-25 de mayo de 1999, nº 650 (8.975.000 ptas); Sevilla, venta Arte, 16 de noviembre de 2000, nº 39 (11.000.000 ptas).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Bover 1845, nº 44; Guinard [1960] 1988, en nº 23; Baticle 1988, p. 282; cat. venta Mallorca 1999, pp. 296-297, repr. (*taller*); cat. venta Sevilla 2000, p. 31, repr. (*taller*); *AEA* 2001, nº 294, p. 206, nº 230.

Del obrador de Zurbarán salieron varias Virgencitas rezando en éxtasis, cuyos modelos autógrafos fueron los cuadros de la *Familia de la Virgen* de la colección Juan Abelló (I-44) así como la *Virgen niña en éxtasis* de Nueva York (I-180). Esta figura de la niña María en el Templo, tema que empareja con el *Niño de la Espina*, tuvo mucho éxito. La afición del pintor por los delicados bodegones aparece en los detalles de estos retratos infantiles tan logrados por el maestro y sus asistentes. Conocemos numerosos ejemplares primorosos de María niña bordando en el Templo que presentan variantes en los bodegones, en el vestido de la niña y en su expresión más o menos lograda. El hecho de que haya tres versiones casi idénticas hace suponer que probablemente existiera un modelo de la mano del maestro de hacia 1640-1650. Quizás se trata del cuadro grabado por Manuel Salvador Carmona en 1809 (fig. 1).

Fig. 1: Manuel Salvador Carmona, *Niña contemplativa*, 1809.

Copia de Zurbarán
II-69
Virgen niña en éxtasis
Óleo sobre lienzo, 79,7 x 63,8 cm
Colección privada

Procedencia: Colección José de Madrazo; venta Madrazo, 1856, nº 447 (?); Londres, Vitale Bloch; comprado por el museo de Minneapolis en 1938 (Ethel Morrison van Derlip Fund); Nueva York, Jack y Belle Linsky; Nueva York, venta Christie's, 29 de enero de 1998, nº 71 (no vendido); Londres, Derek Johns (Maastricht, 2000); Luxemburgo, colección privada, 2000.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 32.

Bibliografía: *Minneapolis* 1938, pp. 122-124, repr. (*Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3141; Guinard [1960] 1988, nº 24 (*réplique d'atelier*); cat. venta Nueva York 1998, nº 71, repr.; Navarrete 1998-2000, pp. 169-171, repr.; Fernández Pardo 2007, II, p. 353.

Copia algo torpe de un posible original perdido de Zurbarán.

Copia de Zurbarán
II-70
Virgen niña en éxtasis
Óleo sobre lienzo, 74 x 60,5 cm
Madrid, colección Alvaro Gil

Procedencia: Barcelona, colección privada (¿Maragall?); Madrid, colección Alvaro Gil.

Exposiciones: Barcelona 1966, s. n.; Londres 1976, nº 40.

Bibliografía: Camón [1961] 1985, p. 236, fig. 190; Pérez Sánchez 1965, pp. 266-267, repr.; Maragall 1966, p. 10, pl. IV (*¿firmada y fechada 1626?*); Bergström 1970, p. 42, fig. 26 (*ídem*); Pérez Sánchez 1976, pp. 60-61; Navarrete 1998-2000, p. 170, fig. 32.1.

Copia muy parecida al cuadro anterior, de un original perdido de Zurbarán. La firma y la fecha de 1626 indicada en el catálogo Maragall de 1966 han desaparecido.

Copia de Zurbarán
II-71
Virgen niña en éxtasis
Óleo sobre lienzo, 104,1 x 82,6 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, Christie's, 26 de junio de 1970, nº 62; Nueva York, Salander-O'Reilly Galleries, 2010; Nueva York, Christie's, 9 de junio de 2010, nº 255 (5.625 $).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1970, nº 62, repr. (*Francesco de Zurbarán*); cat. venta Nueva York, nº 255, repr.(*follower*)

Esta *Virgencita* se asemeja a los otros cuadros de este mismo tema. La principal variante de este lienzo, cuya localización ignoramos, se encuentra en la cortina que aparece a la derecha.

Copia de Zurbarán
II-72
Virgen niña en éxtasis
Óleo sobre lienzo, ca 100 x 80 cm
Córdoba, colección privada

Procedencia: Córdoba, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 26 (*variante d'atelier*); Navarrete 1998-2000, p. 174, fig. 33.2 (*imitador*); Kagané 2005, p. 146.

Este cuadro de modesta calidad, publicado por vez primera sin fotografía, por Guinard, presenta muchas variantes comparado con las otras *Virgencitas en éxtasis.* El pintor anónimo autor de esta copia ha añadido un gato dormido y le otorga mucha más importancia al opulento jarrón de flores. Como en los demás cuadros, el rostro de la niña podría ser un retrato.

Seguidor de Zurbarán
II-73
Virgen Inmaculada niña con Santa Ana y San Joaquín
Óleo sobre lienzo, 159 x 111 cm
Pontevedra, Museo de Pontevedra

Procedencia: Madrid, colección conde de Ibarra (1947); Barcelona, sala Parés; colección José Fernández López, depósito al Museo de Pontevedra en 1962; adquirido a Sodesco en 1994.

Exposiciones: Pontevedra 2003, nº 36.

Bibliografía: Trens 1947, p. 144, fig. 82 (*Inmaculada Concepción, Zurbarán*); Valdivieso 2003, pp. 270-271, repr. (*anónimo zurbaranesco*).

Aunque se asemeje al tema de la *Doble Trinidad*, el asunto de este lienzo se relaciona con la *Inmaculada Concepción*. Lo que aquí se representa es a los padres de la Virgen María, San Joaquín y Santa Ana, en el momento en que llevan a su hija al Templo para ofrecerla a Dios Padre que aparece en el rompimiento de gloria encima del grupo terrenal.
Esta singular iconografía, según Manuel Trens [Trens 1947, pp. 114-119], reconoce sus antecedentes en el pasaje sacado de los Evangelios Apócrifos que narra el encuentro de Ana y Joaquín delante de la Puerta Dorada de Jerusalén. Ambos santos aparecen aquí venerando a su hija. La figura de María se manifiesta claramente en relación a su Inmaculada Concepción, posando sobre una media luna y pisando a la serpiente que representa al demonio. Viste túnica blanca y manto azul, está coronada de flores y lleva en la mano derecha un ramo de azucenas blancas (fig. 1).
Para componer este curioso lienzo, el pintor utiliza un grabado (fig. 2) del flamenco Boetius Adam Bolswert (1580-1633) sobre composición del también pintor flamenco Gerard Seghers (1591-1651). Dicha estampa encargada por un jesuita lleva la inscripción en castellano: "Todos los que tuvieren y veneraren esta Imagen del glorioso S. IOACHIM ganan las Indulgencias de las Filipinas". Al parecer el tema tuvo cierto éxito en Sevilla [Atribuido al taller de los hermanos Polanco, *Inmaculada niña entre San Joaquín y Santa Ana*, colección particular, Sevilla. (Torres

Fig. 1: Detalle.

Fig. 2: Grabado de B. A. Bolswert según Gérard Seghers (París, BnF., Est.Cc 39).

Martín 1965, III, p. 243, fig. 3) y en el Nuevo Mundo donde se hizo también en alabastro [*Vida de la Virgen*, alabastro policromado, Quito, Mueso Jacinto Jijón y Caamaño (Gutiérrez 1995, p. 335, fig. 328)].
El lienzo del museo de Pontevedra, de ejecución un poco torpe, tiene sin embargo un cierto encanto. La Virgen niña presenta un carácter claramente zurbaranesco con lo cual podemos suponer que el autor del cuadro se inspiró en los modelos del maestro extremeño.

Obrador
II-74
Virgen en oración
Óleo sobre lienzo, 67 x 48 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Doval 2003, pp. 202-205, repr. fig. 1.

Hemos examinado este lienzo que está muy oscurecido por antiguos barnices. En su estado actual, su calidad no permite aceptarlo como autógrafo, sino como una buena obra del obrador.

Réplica de obrador
II-75
Anunciación
Óleo sobre lienzo, 145 x 112 cm
Greenville (SC), The Bob Jones University, Museum and Gallery (P.53.49)

Procedencia: Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838, nº 324 (1), nº 334 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 7 de mayo de 1853, nº 157; comprado por Cherry en 21 £; Londres, venta Christie's, 21 de julio de 1924, nº 123, comprado por Farr; Londres, colección R. Langhton Douglas; Londres, Julius Weitzner, 1953; Greenville, The Bob Jones University, 1953.

Exposiciones: Siracusa-Atlanta 1957, nº 21; Burdeos 1964, nº 73; Greenville 2001, s. n.

Bibliografía: *París* 1838, nº 324 (1), nº 334 (4); cat. venta Londres 1853, nº 157 (con la mención: *obtenu du couvent de l'Annonciation*); cat. exp. Siracusa-Atlanta 1957, n. p., nº 21; *G.B.A.* 1944, p. 158; Tietze/Tietze Conrat 1954, pp. 128-129, repr.; Gaya 1958, nº 3140; Kerrigan 1960, pp. 353, 357, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 32; Gudiol 1962, pp. 316, 352-353, nº 208, repr.; Martin-Méry 1964, p. 46, pl. 14 (*réplique*); Lipschutz [1972] 1988, p. 171; Baticle/Marinas 1981, nº 334, repr. (*réplique simplifiée*); Choppy 1991, pp. 133-134, repr.; Gerard Powell 2000, p. 46; Nolan 2001, pp. 128, 171, fig. 84; Nolan *et al.* 2001, pp. 51, 53, fig. 20.
Para Soria esta *Anunciación* sería una réplica de taller de la *Anunciación* del museo de Grenoble (I-121), sin embargo Suida consideraba el cuadro recientemente adquirido entonces por the Bob Jones University como una obra "suprema" [comunicación al museo, 1953]. Longhi y Gudiol, tras el examen de fotografías estimaron que el lienzo podría ser autógrafo [véase cat. Tietze/Tietze-Conrat 1954, p. 128]. Posteriormente varios especialistas han confirmado esta atribución. Nosotros seguimos pensando que sólo se trata de una excelente repetición de taller que no tiene la calidad del original de Grenoble.

Obrador
II-76 (Ciclo XII)
Anunciación
Óleo sobre lienzo, ca 30 x 60 cm
París, colección Serre

Procedencia: Sevilla, Santa Paula, retablo del Rosario (?); desmontado del retablo por Soult en 1810 (?); París, colección Serre.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, I, p. 380 (*Cubrián*) (?); Matute 1888, IV, pp. 61-62 (?); Pemán 1964-65, p. 87 (*ídem*) (?); Valdivieso/Morales 1987, p. 122 (*ídem*) (?); Arteaga/Bernales 1990, p. 5 (*Zurbarán*) (?); Toajas 1990, pp. 9-10 (*Zurbarán*) (?); Valdivieso 2001-02, p. 58, nota 14 (?).

El formato estrecho y alargado de esta *Anunciación* permite pensar que en su origen formara parte de un pequeño retablo. Su tamaño corresponde a los huecos de las calles inferiores del retablo del Rosario del convento Santa Paula de Sevilla [ver introducción Ciclo XII]. Las dos figuras son esbeltas y elegantes pero carecen de la fuerza de los cuadros de Zurbarán. Los juegos de luces, muy acentuados, corresponden también a la descripción de este retablo por Ceán.

Obrador
II-77 (Ciclo XII)
Desposorios de la Virgen
Óleo sobre lienzo, 47 x 32 cm
Madrid, colección Granados

Procedencia: Sevilla, Convento de Santa Paula, retablo del Rosario (?); desmontado del retablo por Soult en 1810 (?); Madrid, colección privada (en 1989); Colección Granados.

Exposiciones: Madrid 1989$_1$, nº 12; Córdoba/Sevilla 2007-08, s.n.; Burgos 2008, s.n.

Bibliografía: Ceán 1800, I, p. 380 (*Cubrián*) (?); Matute 1888, IV, pp. 61-62 (*ídem*) (?); Pemán 1964-65, p. 87 (*ídem*) (?); Valdivieso/Morales 1987, p. 122 (*ídem*) (?); Morales y Marín 1989, nº 12, repr. (*atribuido a Zurbarán*) (?); Arteaga/Bernales 1990, p. 5 (*Zurbarán*) (?); Toajas 1990, pp. 9-10 (*Zurbarán*) (?); Valdivieso [1997] 1999, p. 173 (*ídem*) (?); Valdivieso 2001-02, p. 58, nota 14 (?); Palencia/Del Campo 2007-08, p. 64 (*Zurbarán*); Palencia/Del Campo 2008, pp. 20, 118-119, repr. (*ídem*).

Llama la atención la temática de los *Desposorios de la Virgen* de este pequeño lienzo, por ser un asunto poco reproducido en la iconografía zurbaranesca. Sólo se encuentra documentado el mismo tema en un encargo firmado por Zurbarán en 1647 para el Convento de la Encarnación de Lima, de diez escenas de la vida de la Virgen y veinticuatro vírgenes santas. Pero al parecer, los lienzos encargados eran de gran tamaño y se ignora el destino final de estas obras [Caturla/Delenda 1994, doc. 143]. En cambio, sabemos por Ceán, que en el retablo del Rosario del convento Santa Paula -que atribuye a un inexistente "Francisco Cubrián"- había obras pequeñas "pintadas con fuerza de claro oscuro y con figuras esbeltas y agraciadas" y entre ellas los *Desposorios de la Virgen*. El tamaño del lienzo que examinamos podría corresponder a un cuadro de las calles superiores del retablo de Santa Paula [ver introducción Ciclo XII]. La composición está tomada de la estampa del mismo tema de Durero y su estilo se parece al descrito por Ceán, con sus figuras alargadas y los vivos contrastes de luz.

Obrador
II-78 (Ciclo XII)
Adoración de los Pastores
Óleo sobre lienzo, 60 x 37 cm
París, colección Walch

Procedencia: Sevilla, Convento de Santa Paula, retablo del Rosario (?); desmontado del retablo por Soult en 1810 (?); París, colección duque de Dalmacia, 1810 (?); París, venta Tajan, 27 de octubre de 2000, nº 12 (25.000 F); París, colección Walch.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ceán 1800, I, p. 380 (*Cubrián*) (?); Matute 1888, IV, pp. 61-62 (*ídem*) (?); Pemán 1964-65, p. 87 (*ídem*) (?); Valdivieso/Morales 1987, p. 122 (*ídem*) (?); Arteaga/Bernales 1990, p. 5 (*Zurbarán*) (?); Toajas 1990, pp. 9-10 (*Zurbarán*) (?); Valdivieso

[1997] 1999, p. 173 (*ídem*) (?); cat. venta, París 2000, p. 6, repr. (*école espagnole, entourage de Francisco de Zurbarán*); Valdivieso 2001-02, p. 58, nota 14 (?).

Del mismo formato y estilo que la *Anunciación* de la colección Serre, esta pequeña *Adoración de los pastores* podría pertenecer al retablo del Rosario del convento Santa Paula de Sevilla. Corresponde a los huecos de las calles inferiores de dicho retablo y, según Ceán, este tema pertenecía al conjunto [ver introducción Ciclo XII]. Su composición, aunque más alargada, recuerda al lienzo del mismo tema que pudo pertenecer al retablo de San José de la Trinidad calzada (Ciclo IV).

Círculo de Zurbarán
II-79
Anunciación
Óleo sobre lienzo, 160 x 203 cm
Olivares, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Nieves

Procedencia: Olivares, Colegiata de Nuestra Señora de las Nieves convertida en iglesia parroquial.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 24; Sevilla 1964, nº 12.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, III, p. 125 (*Roelas*?); Ceán 1808, IV, pp. 226, 230 (*Roelas*); Mayer 1913, II, pp. 39-40 (*Zurbarán*); Mayer [1928] 1942, pp. 329-330 (*ciclo problemático […] de sus comienzos*); cat. exp. Sevilla 1930, nº 24 (*Zurbarán*); Soria 1944, II, pp. 156-158 (*pupils*); Guinard [1960] 1988, nº 34, repr. (*¿obrador o Zurbarán?*); Camón [1961] 1985, pp. 313-314 (*¿Francisco Polanco*?); Torres Martín 1963, pp. XL-XLI, fig. 8 (*pintor sevillano, primer cuarto del siglo XVII*); Carrascal 1973, p. 200 (*zurbaranesco*); Valdivieso 1978$_1$, p. 112 (*imitador de Zurbarán*); Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, p. 288 (*taller de Zurbarán*); Valdivieso/Serrera 1985, p. 152 (*seguidor de Zurbarán*); Valdivieso [1997] 1999, p. 174 (*anónimo zurbaranesco*).

En la capilla Sacramental de la ex-Colegiata de Olivares se conservan cuatro grandes pinturas de la vida de la Virgen que estuvieron atribuidas antiguamente a Juan de Roelas, autor de varios lienzos de altar para dicha Colegiata. Mayer fue el primero en poner esta serie en relación con Zurbarán. En la actualidad se consideran como obras del círculo del pintor, de hacia 1640. Guinard describió la *Anunciación* como la más zurbaranesca de la serie, admitiendo la posibilidad de que fuera un original ejecutado entre la *Anunciación* de Grenoble (I-121) y la de Filadelfia (I-217). Si examinamos los rasgos y las manos de los protagonistas, de un dibujo bastante flojo, advertimos que no pueden ser de la mano de Zurbarán, aunque el autor de la pintura se ha inspirado indudablemente en sus obras.

Círculo de Zurbarán
II-80
Desposorios de la Virgen
Óleo sobre lienzo, 160 x 203 cm
Olivares, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Nieves

Procedencia: Olivares, Colegiata de Nuestra Señora de las Nieves convertida en iglesia parroquial.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 27; Madrid 1972, nº 8.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, III, p. 125 (*Roelas*?); Ceán 1808, IV, pp. 226, 230 (*Roelas*); Mayer 1913, II, pp. 39-40 (*Zurbarán*); Mayer [1928] 1942, pp. 329-330 (*ciclo problemático […] de sus comienzos*); cat. exp. Sevilla 1930, nº 27 (*Roelas*); Soria 1944, II, pp. 156-158 (*pupils*); Guinard [1960] 1988, nº 30 (*atelier?*); Camón [1961] 1985, pp. 313-314 (*¿Francisco Polanco*?); Torres Martín 1963, pp. XL-XLI (*pintor sevillano, primer cuarto del siglo XVII*); cat. exp. Madrid 1972, pp. 13, 36, pl. 8 (*escuela de Zurbarán*); Carrascal 1973, p. 200 (*zurbaranesco*); Valdivieso 1978$_1$, p. 112 (*imitador de Zurbarán*); Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, p. 288, fig. 303 (*taller de Zurbarán*); Valdivieso/Serrera 1985, p. 152 (*seguidor de Zurbarán*); Valdivieso [1997] 1999, p. 174 (*anónimo, zurbaranesco*).

Pertenece a la misma serie que el lienzo anterior. También es una obra muy zurbaranesca de indudable calidad en los ropajes pero también bastante mediocre en el dibujo de las caras y de las manos.

Círculo de Zurbarán
II-81
Adoración de los Magos
Óleo sobre lienzo, 160 x 203 cm
Olivares, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Nieves

Procedencia: Olivares, Colegiata de Nuestra Señora de las Nieves convertida en iglesia parroquial.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 23; Madrid 1972, nº 55.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, III, p. 125 (*Roelas*?); Ceán 1808, IV, pp. 226, 230 (*Roelas*); Mayer 1913, II, pp. 39-40 (*Zurbarán*); Errera 1920, I, p. 178 (*Natividad, Juan de Ruelas*); Mayer [1928] 1942, pp. 329-330 (*ciclo problemático […] de sus comienzos*); cat. exp. Sevilla 1929-30, sala 5, nº 23 (*Zurbarán*); Soria 1944, II, pp. 156-158 (*pupils*); Guinard [1960] 1988, nº 41 (*taller);* Camón [1961] 1985, pp. 313-314 (*¿Francisco Polanco*?); Torres Martín 1963, pp. XL-XLI (*pintor sevillano, primer cuarto del siglo XVII*); cat. exp. Madrid 1972, pp. 16, 96, pl. 55 (*escula de Zurbarán*); Carrascal 1973, p. 200 (*zurbaranesco*); Valdivieso 1978$_1$, p. 112 (*imitador de Zurbarán*); Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, p. 288 (*taller de Zurbarán*); Valdivieso/Serrera 1985, p. 152 (*seguidor de Zurbarán*); Valdivieso [1997] 1999, p. 174, fig. 23 (*anónimo, zurbaranesco*).

Quizás el lienzo más flojo de la serie de la ex-Colegiata de Olivares. La composición recuerda la de la *Adoración de los Magos* de Grenoble (I-124), sobre todo en la parte derecha, pero en un formato apaisado que le quita fuerza. Sin embargo el dibujo es mucho más blando y el estilo es de índole arcaica, casi manierista.

Círculo de Zurbarán
II-82
Muerte de San José
Óleo sobre lienzo, 160 x 203 cm
Olivares, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Nieves

Procedencia: Olivares, Colegiata de Nuestra Señora de las Nieves convertida en iglesia parroquial.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 24; Sevilla 1964, nº 17; Madrid 1972, nº 140.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, III, p. 125 (*Roelas*?); Ceán 1808, IV, pp. 226, 230 (*Roelas*); Mayer 1913, II, pp. 39-40 (*Zurbarán*); Mayer [1928] 1942, pp. 329-330 (*ciclo problemático […] de sus comienzos*); cat. exp. Sevilla 1930, nº 24; Soria 1944, II, pp. 156-158 (*pupils*); Guinard [1960] 1988, nº 73 (*Zurbarán y taller*); Camón [1961] 1985, pp. 313-314 (*¿Francisco Polanco*?); Torres Martín 1963, pp. XL-XLI, fig. 9 (*pintor sevillano, primer cuarto del siglo XVII*); cat. exp. Madrid 1972, pp. 20, 197, pl. 140 (*escuela de Zurbarán*); cat. exp. Sevilla 1972, nº 17 (*taller*); Carrascal 1973, p. 200 (*zurbaranesco*); Valdivieso 1978$_1$, p. 112 (*imitador de Zurbarán*); Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981, p. 288 (*taller de Zurbarán*); Valdivieso/Serrera 1985, p. 152 (*seguidor de Zurbarán*); Valdivieso [1997] 1999, p. 174 (*anónimo, zurbaranesco*).

Pertenece a la serie de la ex-Colegiata de Olivares. Como los demás lienzos recuerda a las obras originales de Zurbarán sin tener la misma calidad de dibujo o de colorido. La composición oblicua se asemeja a la de la *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans* (I-2) y la figura de Cristo se inspira en la de *Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo* (I-141). Estos evidentes préstamos hacen suponer que los lienzos de Olivares fueron realizados por un pintor formado en el obrador de Zurbarán.

Círculo de Zurbarán
II-83
Adoración de los pastores
Óleo sobre lienzo, 120 x 95 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Copenhague, venta Winkel & Magnussen, 26 de junio de 1944, nº 199; colección Mrs Katy Brunov; Copenhague, venta Katy Brunov, 8-9 de noviembre de 1977, nº 241 (11.000 coronas).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Copenhague 1977, p. 144, repr. (*Francisco de Zurbarán*).

Esta *Adoración de los pastores* fue vendida en Copenhague en 1977 con certificado de autenticidad de Mayer (1932) y de Suida (1933). Sólo la conocemos por fotografía y su paradero actual es desconocido.

Copia de Zurbarán
II-84
Adoración de los Reyes
Óleo sobre tabla, 23 x 32,1cm
Madrid, colección José Manuel Arnaiz

Procedencia: Madrid, colección José Manuel Arnaiz.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Esta tablita es una delicada copia antigua con variantes de la *Adoración de los Magos* de Grenoble (I-124).

Círculo de Zurbarán
II-85
La Virgen del Carmen amparando a la Orden
Óleo sobre lienzos, 161 x 211 cm
Sevilla, Iglesia del Santo Ángel
Restaurada entre 2005 y 2008

Procedencia: Sevilla, Iglesia del Santo Ángel, parte alta de los muros de la nave principal.

Exposiciones: Nunca expuestos.

Bibliografía: Ponz [1786] 1972, IX, p. 105 ([Pinturas] *muy razonables, segun la manera de Zurbarán, y creo sean de un tal Polanco*); Ceán [1800] 1965, IV, pp. 104-105 (*De los hermanos Polanco... Los pintaron desde*

el año de 1646 al de 49, siendo rector de este colegio del Ángel de carmelitas descalzos el P. Fr.Francisco de Jesús. Su arch. y otras notic. De Sevill.); González de León [1844] 1973, p. 168; Gestoso [1892] 1984, III, p. 302 (*atribuidos a los Polanco*); Pemán [1948] 1989, pp. 252-254 (*Francisco y Miguel Polanco*); Gómez Castillo 1950, pp. 73-89, repr. (*Bernabé de Ayala*); Guinard [1960] 1988, nº 615 (*les Polancos*); Camón [1961] 1985, pp. 313-314 (*obras seguras Francisco y Miguel Polanco*); Torres Martín 1964, pp. 89-90 (*hermanos Polanco*); Pemán 1964-65, pp. 85-86 (*ídem*); Gaya 1965, p. 220, repr. (*no de Ayala*); Hernández Díaz 1972, pp. 8-10, 14-17, nos 17-22 (*Ayala*); Gudiol 1976, p. 69 (*los hermanos Polanco*); Valdivieso 1981, p. 129 (*ídem*); Valdivieso 1986, p. 190 (*ídem*); Fernández López [1991] 2002, pp. 196-205, figs. nos 62-63 (*Francisco y Miguel Polanco*); Caturla/Delenda 1994, pp. 209, 239 (*ídem*); Valdivieso [1997] 1999, pp. 166-167 (*ídem*); Navarrete 1998, p. 241, fig. 491(*ídem*); Valdivieso 2003, p. 293 (*ídem*); Dobado 2008, pp. 10-16, repr.; Dobado 2008$_1$, n. p., repr.

Gracias a las recientes investigaciones del Padre Juan Dobado Fernández, O.C.D., sabemos de "ciencia cierta" que este lienzo, actualmente compañero de la serie de la Iglesia del Santo Ángel, atribuida tradicionalmente a uno de los hermanos Polanco (PO-7–PO-11), no pudo formar parte del mismo conjunto.

Réplica de obrador
II-86 (Ciclo III)
Virgen de la Merced
Óleo sobre lienzo, 170 x 90 cm
Madrid, colección Juan Abelló
Restaurado en 1999 por Rafael Romero

Procedencia: ¿Sevilla, Casa Grande de la Merced Calzada?; Sevilla, colección Pedro García, 1844?; comprado a Elena Mola (madre) por Juan Abelló (padre) en los años 1975-1980; colección Juan Abelló.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Amador [1844] 1979, p. 465?; Obregón 1964, p. 434; *Goya* 1975, nº 127, fig. 1 (*Zurbarán*); *AEA* 1975, nº 275 (*ídem*); Delenda [1998] 1999, pp. 18-19, fig. 3 (*versión de obrador)*; Delenda 2001, pp. 2-4, fig. 2 (*ídem*).

Recientemente, el padre mercedario Luis Vázquez publicó una *Memoria de la Pintura y Escultura* del convento de la Merced Calzada de Sevilla redactada en 1730 por Fray Pedro Vázquez (véase Ciclo III). Por esta Memoria aprendemos que en la Capilla de la Expiración: "*Se puso en dicha Capilla de las Reliquias un Cuadro de Nuestra Madre con su Hijo Santísimo, y coronada de rosas: es de Zurbarán*". Este cuadro de la *Virgen de la Merced* no figuraba en la copia de la *Memoria* de 1732, dada a conocer por Sánchez Cantón en 1922. Aunque la versión que examinamos ahora es una réplica de obrador de la parte superior de la maravillosa *Virgen de la Merced con dos mercedarios* (I-111), pintada para los mercedarios descalzos, bien podría ser, por su tamaño y su calidad, la que estuvo en el convento de la Merced Calzada de Sevilla. Como en el I-111, María va coronada de flores, pero no como la otra, en forma de corona real. Un haz de rayos dorados parte de las cabezas del Niño Jesús y de su madre e ilumina la habitual aureola de cabecitas de angelotes entre nubes doradas. Amador de los Ríos vio en 1844 en la colección de D. Pedro García una *Virgen de las Mercedes* cuya descripción corresponde a este cuadro, pero no se conocen sus dimensiones, razón por la cual no podemos afirmar que se trate del mismo cuadro.

Réplica de obrador
II-87
Virgen de la Merced
Óleo sobre lienzo, 100 x 78 cm
Madrid, Fundación Lázaro Galdiano
Restaurado en 1999 por María Dolores Fúster Sabater

Procedencia: ¿Sevilla, un monasterio de la Merced?; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 336 (1), nº 346 (4); Londres, venta Christie's Louis-Philippe, 1853, nº 61 comprado por Drax, 17 £; colección Drax, Londres; Londres, Christie's, 10 de mayo de 1935, venta Sawbridge Erle Drax, nº 155, comprado por Smith para la colección Lázaro Galdiano.

Exposiciones: París 1936; Barcelona 1963, nº 3; Vitoria 2002, s. n.; Pamplona 2003-04, s. n.

Bibliografía: *París* 1838, nº 336 (1), nº 346 (4); Amador [1844] 1979, p. 465?; Soria 1953, en nº 122 (*taller*); Gaya 1955, p. 447; Guinard [1960] 1988, nº 446 (*taller*); Udina 1963, pp. 10, 14, 17, repr.; Camón 1964, p. 195; Camón 1964$_1$, p. 83, repr.; Lorente 1964, p. 72, repr. (detalle); Obregón 1964, p. 434; Torres Martín 1965, p. 443, fig. 12; Camón 1965, pp. 321, 325, repr.; Pompey [1962] 1973, pp. 60-61, repr.; Frati 1975, en nº 87 (*atelier*); Gudiol 1976, nº 318, fig. 308; Baticle/Marinas 1981, nº 346, repr. (*Francisco de Zurbarán ?*); Delenda 2001, pp. 2-4, fig. 1 (*taller*); Cano 2002, pp. 92-93, repr. (*taller*); Arbeteta 2003-04, pp. 25, 42, repr. (*Zurbarán y obrador*); Pérez Sánchez 2005, pp. 9, 120-121, repr. (*Zurbarán y obrador*).

Esta versión reducida del cuadro anterior nos parece una réplica realizada en el obrador de Zurbarán. Aunque tenga también una brillante procedencia, no tiene la calidad del bello original que fue de los duques de Montpensier (I-111),

Círculo de Zurbarán
II-88
Virgen de la Merced
Óleo sobre lienzo, 142 x 108,8 cm
Inscripción debajo de los pies de la Virgen:
DE LOCO VOLVPTATI / ...VVIUS AD IRIGAND PARAD.VM
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

Procedencia: Sevilla, un monasterio de la Merced?; Sevilla, colección del deán López Cepero ; Sevilla, venta 1860, nº 402 (no vendido); París, venta 14 de febrero de 1868, nº 50; Sevilla, colección Jacobo López Cepero; Sevilla, abril de 1888, comprado por Mrs Isabella Stewart Gardner.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Amador [1844] 1979, p. 452; Soria 1953, en nº 122 (*copy of workshop*); Gaya 1958, nº 3137; Guinard [1960] 1988, nº 445, repr. (*œuvre d'atelier*); Torres Martín 1963, nº 135; Torres Martín 1965, pp. 442-443, fig. 11; Hendy 1974, pp. 303-304, repr. (*workshop*); Frati 1975, en nº 87 (*atelier*); Gudiol 1976, nº 317, fig. 307; Fernández Pardo 2007, IV, p. 305.

Tercera versión de la de la parte superior de la *Virgen de la Merced con dos mercedarios* (I-111), pero con variantes interesantes. Como en este, María va coronada de flores en forma de corona real. En el haz de rayos dorados aparecen entre nubes doradas unos querubines músicos. El lienzo ha sido cortado en la parte baja donde se ve un jardín ideal y la parte alta de una corona de oro. El texto en latín debajo de la Virgen está sacado de la Vulgata: "*fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad irigandum paradisum*" [Gn 1, 10, es decir "En este lugar de delicias, salía un río para regar el paraíso"]. Esta iconografía singular corresponde sin duda a un encargo muy preciso.

Réplica de obrador
II-89
Virgen del Rosario
Óleo sobre lienzo, 158 x 107 cm
Madrid, mercado del arte (2004)
Restaurado por Rafael Romero

Procedencia: Madrid, venta Durán, 17 de diciembre de 1988; Madrid, colección García-Herraiz; Madrid, venta Segre, 30 de marzo de 2004.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Copia o réplica con variantes de la *Virgen del Rosario* del museo de Sevilla (I-218). La reciente restauración ha mejorado mucho la lectura de la pintura, sin embargo el pésimo estado de conservación de este lienzo no permite juzgar de su calidad.

Obrador
II-90
Virgen del Rosario
Óleo sobre lienzo, ca 80 x 60 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Cádiz, colección Émile Huart; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Angulo 1944, p. 7, fig. 9; Guinard [1960] 1988, nº 58 (*oeuvre très zurbaranesque, atelier?*); Torres Martín 1963, nº 254, repr.; Gudiol 1976, nº 72, fig. 75; Fernández López 2004, p. 562.

Solo conocemos por fotografías antiguas este cuadro que Guinard, excelente conocedor de la obra de Zurbarán, considera muy zurbaranesco y probablemente de taller.

V SANTAS

Círculo de Zurbarán
II-91
Santa Águeda
Óleo sobre lienzo, 84,5 x 56 cm
Nueva York, Hispanic Society of America
(Inv. A 98)

Procedencia: Madrid, viuda de Domínguez; Madrid, Sra. Argente; Nueva York, Ehrich Galleries; Nueva York, 1913, Archer Huntington; ofrecido en 1921 por Archer Huntington a la Hispanic Society of America.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 47.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 30; Cascales 1911, p. 93; Mayer 1916, p. 222, repr.; Kehrer 1918, p. 148, pl. 59; *Nueva York* 1925, p. 135, pl. XXXVII; Trapier 1929, p. 135, pl. XXXVII; Trapier 1938, p. 21; Soria 1944, p. 167; Guinard [1960] 1988, nº 231; Gudiol 1976, nº 452.

Santa Águeda, bella hija de una noble familia siciliana, se dedicó a Dios desde su infancia. El prefecto Quintiliano, trató en vano de seducirla y de obligarla a renunciar a su fe, por lo que fue sometida a atroces suplicios. Quintiliano ordenó que le cortaran los senos y que la enviaran a prisión donde se le apareció San Pedro y le curó las heridas. De nuevo fue sometida a tortura y finalmente murió en la cárcel hacia el año 250. Este lienzo de la Hispanic Society que representa a esta santa se encuentra en un estado de conservación muy deficiente, sin embargo su calidad no es mala. Existe otra versión idéntica pero de medio cuerpo en una colección privada de Barcelona (II-92). Por otro lado, en la iglesia del convento de las dominicas de Aceuchal (Badajoz), se halla una *Santa Lucía*, atribuida a Manuel Rodríguez por Tejada [1998, p. 102, repr.] (fig. 1), que repite exactamente esta santa pero con atributos diferentes: en el convento extremeño la Virgen mártir presenta los ojos en la bandejita en lugar de los pechos. Los rasgos de las tres santas son muy parecidos y en particular llama la atención el detalle de los enormes ojos abiertos mirando hacia el cielo.

Fig. 1: Atribuido a Manuel Rodríguez, *Santa Lucía*, retablo de la Iglesia de las dominicas de Aceuchal (Badajoz).

Círculo de Zurbarán
II-92
Santa Águeda
Óleo sobre lienzo o algodón,
108 x 80,5 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: Sevilla, condes de Villapineda; Sevilla, colección Luis Taviel de Andrade y Cavaleri, 1953; Bilbao, colección Elósegui, 1960; mercado del arte; paradero desconocido, Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Granada 1953, nº 39.

Bibliografía: Caturla 1953, p. 64, lám. 32; Guinard [1960] 1988, nº 232; Gudiol 1976, nº 448, fig. 410; Caturla/Delenda 1994, pp. 215, 239.

Salvo por una palma recogida bajo el brazo derecho de la mártir, esta *Santa Águeda*, repite el modelo anterior (II-91), pero de medio cuerpo. Se expuso en Granada con una *Santa Dorotea* cuya localización actual se desconoce (T-5). Estas santas tienen unos rasgos muy peculiares que quizás respondan al estilo propio de Manuel Rodríguez que fue el asistente de Zurbarán en Llerena.

Círculo de Zurbarán
II-93
Santa Bárbara
Óleo sobre lienzo, 173 x 102 cm
Inscripción abajo izquierda: *S. Barbara*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 148)

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Cascales 1911, pp. 85-86; Kehrer 1918, p. 149; Gaya 1948, nº 187; Gaya 1955, p. 666; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 241, repr. (detalle pl.76); Camón [1961] 1985, p. 293; Torres Martín 1963, nº 149 (VI) (*sibila*); Carrascal 1973, pp. 205, 208-209, repr.; Frati 1975, nº 352; Gudiol 1976, nº 424, fig. 390; Izquierdo/Muñoz 1990, pp. 144-168, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, p. 168, nº 182, repr (*imitador*); Okada 1994, p. 18, fig. 13.

Santa Bárbara era una hermosa joven cristiana de Nicomedia a la que su padre, Dióscuro, encerró en una torre. Por ser cristiana, fue sometida a horribles tormentos y su propio padre la decapitó. Su atributo personal es una torre, pero aquí, curiosamente, sólo aparece rezando con los ojos alzados hacia el cielo y con el libro de los Evangelios en la mano.
Esta santa pertenece a una serie de ocho lienzos de santas vírgenes mártires, conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre. Fue quizás la misma serie depositada en 1810 en el Alcázar con una atribución a Bernabé de Ayala. La serie es de calidad muy desigual y fue ejecutada en un mismo obrador por varios pintores del círculo de Zurbarán.

II-94
Obrador
Santa Casilda (¿Santa Dorotea?)
Óleo sobre lienzo, 181,2 x 106 cm
Kingston Lacy (Dorset), The National Trust

Procedencia: Kingston Lacy (Dorset), colección Bankes, comprado en 1896; Kingston Lacy (Dorset), The National Trust.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Waagen 1857, IV, p. 382; Mayer [1928] 1942, p. 342; Mayer 1936, pp. 43-44 (*Santa Dorotea*); Guinard [1960] 1988, nº 256; Frati 1975, nº 511 (*attribué*); Gore 1986, pp. 305-306, 312 (*studio of Zurbarán*); Maclarnon 1990, pp. 119 (*studio of Zurbarán*); Caturla/Delenda 1994, pp. 186, 188, 206, repr.

Santa Casilda era hija de un rey moro de Toledo del siglo XI, pagano y cruel enemigo de los cristianos, y que dejaba a sus prisioneros sin comer. Compasiva, la joven princesa les traía comida escondida en su falda. Un día, sorprendida por su padre, la infanta declaró que sólo llevaba flores y no alimentos: se cumplió el milagro y la infanta pudo enseñar estas flores. Convertida al catolicismo, se retiró en los montes de Burgos y llevó una vida solitaria en un lugar donde hoy tiene una ermita muy frecuentada. Su célebre milagro se atribuye también a otras santas como Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal. Igualmente se puede confundir su iconografía con la de Santa Dorotea (véase II-105), aunque esta santa suele llevar también frutas en su falda.
Se reproduce aquí esta elegante santa por primera vez en color. Es un lienzo de calidad correcta, pintado en el obrador de Zurbarán. Se asemeja mucho por su postura a la Santa Casilda del Museo Thyssen-Bornemisza (I-94). Como de costumbre en el obrador de Zurbarán, los ropajes y el colorido están muy logrados.

Seguidor de Zurbarán
II-95
¿Santa Casilda o Santa Isabel de Portugal?
Óleo sobre lienzo, 70 x 57,5 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Múnich, Galeria Fleischmann, 1930; Viena, Dorotheum, 2001; Madrid, venta Ansorena, 19 de diciembre de 2005, nº 226 (vendida 260.000 €).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *Pantheon* diciembre de 1930, repr. (*Zurbarán*); cat. venta Madrid 2005, pp. 114-115, repr. (*ídem*); *Antiqvaria* 2005, nº 246, pp. 92, 109, repr. (*ídem*); *Hoy*, 20 de diciembre de 2005, repr. (*ídem*).

Se trata de una copia parcial del cuadro anterior (II-94). Un informe de Mayer fechado en 1936 admite la obra como autógrafa de Zurbarán. Por sus rasgos se asemeja a las *Santas* II-91 y II-92.

Obrador
II-96
Santa Casilda
Óleo sobre lienzo, 163 x 102 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Hemos examinado en Madrid esta bonita *Santa Casilda,* en buen estado de conservación, que repite de nuevo la postura de la

Santa Casilda del Museo Thyssen-Bornemisza (I-94). Es un cuadro muy fino, pintado con delicadeza. La cabeza pequeña y el canon alargado recuerdan las obras del discípulo de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon". El rostro recuerda los rasgos de las santas de Ries.

Detalles.

Seguidor de Zurbarán
II-97
Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre lienzo, 173 x 103 cm
Inscripción abajo izquierda: *S. Catalina.*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 154)

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Kehrer 1918, p. 149; Gaya 1948, nº 189; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 231, repr.; Torres Martín 1963, nº 149 (VIII) (*Sibila*); Carrascal 1973, pp. 208-209; Frati 1975, nº 353, repr.; Gudiol 1976, nº 430, fig. 396; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 168, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, p. 168, nº 187, repr. (*imitador*).

Se cree que Santa Catalina de Alejandría fue martirizada hacia el año 310 bajo el reinado de Magencio. Según antiguos relatos, la joven cristiana se enfrentó a un grupo de sabios que querían hacerla renegar de su fe en Jesucristo. Fue condenada a morir en la rueda, pero esta se rompió y fue decapitada. Pertenece a la serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre. Véase II-93.

Seguidor de Zurbarán
II-98
Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre lienzo, 60 x 93 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Madrid, colección Luis Romero.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Este lienzo ha sido recortado adaptándolo a sus actuales dimensiones. Se asemeja mucho, pero en sentido invertido, a la *Santa Catalina de Alejandría* de la colección Masaveu de Oviedo (I-159). Los rasgos de la santa parecen los de un verdadero modelo: se trataría entonces de un "retrato a lo divino".

Fig. 1: Detalle.

Obrador
II-99
Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre lienzo, 85,1 x 62,2 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Nueva York, venta Sotheby's, 14 de enero de 1994, nº 218 (vendido 5.750 $).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Nueva York 1994, nº 218, repr. (*follower of Zurbarán, Santa Rufina*).

Obrador
II-100
Santa Catalina de Alejandría
Óleo sobre lienzo, 178 x 107 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, venta Christie's, 24 de noviembre de 1967, nº 33; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1967, nº 33, repr. (*Zurbarán*); *AEA* 1967, nº 157, p. 405, pl. IV (nº 204, *Zurbarán*).

Solo conocemos este lienzo por fotografía. Parece ser una buena versión de obrador. Por su composición y ropaje recuerda a la *Santa Engracia* del museo de Estrasburgo (II-111) y la *Santa Matilde* del museo de Sevilla (II-137).

Obrador
II-101
Entierro de Santa Catalina
Óleo sobre lienzo, 199 x 133 cm
Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art

Procedencia: Francia, colección duque de Dalmacia (?); Nueva York, colección Frederick Mont; comprado en 1961 por The Nelson-Atkins Museum of Art.

Exposiciones: Expuesto en el Museo del Prado (como préstamo temporal) en noviembre de 1960.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 246; *The Art Quarterly,* "Accessions of American and Canadian Museums": january-march 1962, summer 1962, XXV, p. 168, repr.; Torres Martín 1964, p. 443; Pérez Sánchez 1965[1], p. 269; Coe 1972, pp. 494-495, pl. III; Gudiol 1976, nº 269; Steingräber 1985, p. 131, fig. 4 (*taller*); Baticle 1988, p. 177; Nancarrow 1992, p. 333; Pérez Sánchez 1995, p. 61; Valdivieso 2003 p. 264 (*taller*).

Para la iconografía del lienzo véase I-114. Esta composición del *Entierro de Santa Catalina,* directamente copiada de un grabado de Cornelis Cort de 1575 como apuntó Angulo [1931, p. 65], fue repetida varias veces en el obrador del pintor, siendo cuatro los ejemplares que repiten la estampa exactamente. La versión con pinturas originales de Zurbarán (que probablemente por sus dimensiones podría proceder de la Iglesia de San José de la Merced Descalza) se encuentra hoy en día en la Alte Pinakothek de Múnich (I-114). Dicho ejemplar no sólo es el de mayor calidad y refinamiento de colorido sino que introduce variaciones respecto al grabado de Cort, lo que no es el caso en las otras versiones. Como el mariscal Soult sacó del Alcázar varios lienzos que pertenecieron a los mercedarios descalzos se creyó que el *Entierro de Santa Catalina* de su colección que ahora examinamos, tenía el mismo origen. Se trata de una excelente versión del obrador.

Obrador
II-102
Entierro de Santa Catalina
Óleo sobre lienzo, 200 x 137 cm
Madrid, colección Fórum Filatélico

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Descalza (?); Sevilla, Beaterio de la Santísima Trinidad; donado al conde Ibarra por la Superiora de esta convento antes de 1921; comprado en 1998 por la colección Fórum Filatélico.

Exposiciones: Granada 1953, nº 38; Sevilla 1964, nº 19; Nueva York-París 1987-88, nº 23, repr.; Madrid 1988, nº 32, repr.; Padula-Sevilla 1996, p. 56, repr.

Bibliografía: Angulo 1931, p. 65; Guinard 1947, III, p. 183; Caturla 1953, p. 63, nº 38, fig. 31 (ed. Granada, p. 40, nº 38); Bandarán 1954, p. 199; Guinard [1960] 1988, nº 247; Torres Martín 1963, pl. LXI, fig. 23 (*taller*); Torres Martín 1964, p. 443, fig. 13 (detalle); Pérez Sánchez 1965[1], pp. 269-270; Pérez Sánchez 1993, p. 124, fig. 196; Pita 1965, p1. 243, 245, repr.; Coe 1972, p. 496; Carrascal 1973, pp. 122, 124; Frati 1975, nº 186; Gudiol 1976, nº 271; Steingräber 1985, p. 131, fig. 4 (*taller*); Ayala 1987, p. 157 (*atribución dudosa*); Baticle 1988, pp. 177-179; Delenda 1988, pp. 176-177; Serrera 1988, p. 224; Silva 1991, p. 318; Nancarrow 1992, p. 333; Pérez Sánchez 1995, p. 61; Navarrete 1998, p. 125, fig. 172 (*taller*); Gutiérrez Pastor [2001], s. p., repr.; Valdivieso 2003, p. 264 (*taller*).

Véase el II-101. Este ejemplar que procede de la colección del Conde de Ibarra se trata también de una buena versión del obrador.

Obrador
II-103
Entierro de Santa Catalina
Óleo sobre lienzo, 198 x 133 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, colección Lázaro Galdiano (?); Madrid, Subastas Ansorena, 22-23 de julio de 2008, nº 23 (adjudicado en 175.000 €).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Reinach 1927, p. 32, repr.; Angulo 1931, pp. 65-67, fig. 19; Guinard 1947, II, p. 183; Guinard [1960] 1988, nº 245; Pérez Sánchez 1965,, pp. 269-270; Coe 1972, p. 497, fig. 5; Gudiol 1976, nº 270; Baticle 1988, p. 177; Nancarrow 1992, p. 333; Pérez Sánchez 1995, p. 61; Valdivieso 2003, p. 264 (*taller*); cat. venta Madrid 2008, pp. 20-23, nº 23, repr. (*Zurbarán*).

Véase el II-101. Este ejemplar del mismo tema que se subastó recientemente en Ansorena quizás estuvo en la colección Lázaro Galdiano. Otra versión de taller, reducida, se conserva en la parroquia de Nuestra Señora de Belén de San Ginés (Sevilla). Las tres réplicas antes aludidas repiten como hemos dicho el grabado de Cort, mientras el de Múnich (I-114), aumentado en su parte superior, ha sido cortado en la parte inferior por lo que podemos pensar que se trata del lienzo de la iglesia de los mercedarios descalzos.

Obrador
II-104
Santa Dorotea
Óleo sobre lienzo, 187 x 102 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, colección José Domínguez (antes de 1960); Madrid, venta Christies, 5 de octubre de 2005, nº 2 (vendido 24.000 €).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 257 (*très bonne œuvre d'atelier*); cat. venta Madrid 2005, p. 10 (*obrador de Zurbarán*).

Esta buena versión de obrador recuerda a la *Santa Casilda* (II-96) y podría ser de la mima mano.

Seguidor de Zurbarán
II-105
Santa Dorotea
Óleo sobre lienzo, 173 x 103 cm
Inscripción abajo izquierda: *S. Dorotea*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 147)

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 87; Barcelona 1965, nº 87; Tokio-Osaka 1985, nº 23; San Sebastián 1990, nº 12; Badajoz 1998-99, nº 32; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 27.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Cascales 1911, p. 86; Kehrer 1918, 149; Gaya 1948, nº 191, pl. XLVIII; Roig 1950, p. 89, repr.; Lassaigne 1952, pp. 38-39, repr.; Gaya 1955, p. 666; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 255, pl. 78; Camón [1961] 1985, p. 293; Torres Martín 1963, nº 149 (III), repr. p. LIII, fig. 18; Torres Martín 1964, p. 47, repr.; Sanz Pastor 1964-65, p. 182; Saez 1965, pp. 287-289; Sanz Pastor 1965, s. p.; Hernández Díaz 1967, nº 170, repr.; Gállego 1968, pp. 193, 206 (*taller*); Carrascal 1973, pp. 208-209, 211, repr.; Frati 1975, nº 354, pl. LXI; Gudiol 1976, nº 427, fig. 393; Alcolea 1983, nº 42, repr.; Valdivieso 1985, pp. 88-89; Valdivieso 1990, nº 12, n. p., repr. (*discípulo de Zurbarán*); Alcolea 1989, nº 100, repr.; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 144, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, p. 168, nº 185 (*imitador*); Caturla/Delenda 1994, p. 197, repr.; Navarrete 1994, p. 370; Okada 1994, p. 18, repr.; Romero de Solís [1998] 1999, pp. 276-277, fig. 5; Navarrete 1998-2000, pp. 150-153 (*taller*); Valdivieso 1998-99, p. 96 (*discípulo*); *Wielcy Malarze* 2003, p. 4, repr. nº 187, repr. (*imitador*).

Santa Dorotea fue martirizada hacia el año 303 según unas actas apócrifas. Cuenta su leyenda, que al negarse a adorar a los dioses y a contraer matrimonio, fue condenada a muerte. En el momento en que era llevada al suplicio, un abogado pagano, llamado Teófilo, le declaró que creería en el Dios de los cristianos, si le mostraba flores y frutos del jardín del Paraíso. Dorotea levantó los ojos al cielo y un ángel le trajo una canastilla con tres rosas y tres manzanas. Este bonito milagro sirvió para convertir a Teófilo quien junto a Dorotea recibió la corona del martirio. Este lienzo pertenece a la serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre. Véase II-93.

Copia de Zurbarán
II-106
Santa Dorotea
Óleo sobre lienzo, 59 x 41 cm
EE.UU., colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Copia de II-105.

Copia de Zurbarán
II-107
Santa Dorotea
Óleo sobre lienzo, 162 x 97 cm
París, colección privada

Procedencia: París, venta Drouot, 7 de abril de 1995, nº 52; París, colección privada.
Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta París 1995, p. 12, repr. (*école espagnole XVIIe siècle d'après Zurbarán*).

Copia de II-105.

Seguidor de Zurbarán
II-108
Santa Elena
Óleo sobre lienzo, 112,5 x 100 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: Madrid, antes de 1963; comprado a la marquesa de Santa Ana por Doña Consuelo Gómez Valcarce; Madrid, adquirido por Don Pablo Tarrero (1963); Barcelona, colección privada; Madrid, venta Alcalá Subastas, 11 mayo de 2006, nº434 (*no vendido*).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard 1964, pp. 120-121, 123, pl. II, nº 1 (*Zurbarán ou atelier, Saint Hélène priant devant la croix*); Frati 1975, nº 524 ter (*attribué, Sainte Hélène au pied de la croix*); cat. venta Madrid 2006 (*Francisco de Zurbarán y taller*).

Esta gran santa es famosa por haber sido la madre del emperador Constantino quien concedió la libertad a los cristianos, después de tres siglos de persecución, y por haber logrado encontrar la Santa Cruz de Cristo enterrada en el Gólgota en Jerusalén. Aquí se presenta de rodillas, con su corona a sus pies, adorando la cruz con las manos juntas. Viste un elegante traje sin ninguna intención histórica. Una bella cortina cierra la composición a la derecha. Es un cuadro agradable, sin embargo no tiene la calidad de una obra autógrafa.

Seguidor de Zurbarán
II-109
Santa Engracia
Óleo sobre lienzo, 173 x 103 cm
Inscripción abajo izquierda: *s. engracia*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 153)

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Las Palmas de Gran Canaria 1970, s. n.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Cascales 1911, p. 85; Kehrer 1918, p. 149; Gaya 1948, nº 188; Gaya 1955, p. 666; Guinard [1960] 1988, nº 261, repr.; Camón [1961] 1985, p. 293; Torres Martín 1963, nº 149 (IV) (*Sibila*) ; Sánchez de Palacíos 1964, p. 91; Her-

nández Díaz 1967, nº 171; Carrascal 1973, pp. 208-209; Frati 1975, nº 355, repr.; Gudiol 1976, nº 426, fig. 392; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 143, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, p. 168, nº 183, repr. (*imitador*).

Hija de un noble portugués, Santa Engracia fue martirizada en Zaragoza a principios del siglo IV. Murió sujetada a un madero por un gran clavo que le hundieron en la frente. La virgen mártir aparece con su atributo personal: un largo clavo en la mano. Este lienzo de muy modesta calidad, pertenece a la serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre (véase II-93).

Obrador
II-110
Santa Engracia
Óleo sobre lienzo, 197 x 107 cm
Inscripción arriba izquierda: *S.engracia*
Sevilla, Catedral de Santa María, Capilla de San Hermenegildo

Procedencia: Sevilla, Catedral de Santa María, Capilla de San Hermenegildo.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 1.

Bibliografía: Cat. exp. Sevilla 1930, nº 1 (*Santa Justa*); Gómez Castillo 1950, pp. 58, 61, 63, repr.; Roig 1950, p. 94, repr.; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 262 (*pas de la main de Zurbarán*); Gudiol 1976, nº 443, fig. 407; Valdivieso 1978, p.113; Valdivieso 1991, p. 418 (*aceptable nivel medio de calidad*).

Aunque lleva la inscripción de su nombre en la parte superior del lienzo, esta santa fue presentada erróneamente como *Santa Justa* en la exposición *Iberoamericana* de Sevilla en 1930. Se presenta con el clavo de su martirio hundido en la frente (para la iconografía, véase II-109). El drapeado y los colores verde y rojo de su vestidura están bastante bien logrados, mientras que las manos y el rostro son de un dibujo algo flojo.

Obrador
II-111
Santa Engracia
Óleo sobre lienzo, 180 x 109 cm
Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts
(Inv. nº306)

Procedencia: Sevilla, depósito del Alcázar, Sala nº 7, nº 246, 1810 (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 383 (1), nº 393 (4); Londres, venta Christie's, 20 mayo de 1857, nº 391 (20 £); adquirido por King; Londres, colección Charles Butler; comprado por Dr. Bode para el museo de Estrasburgo en 1893.

Exposiciones: París 1963, nº 106; Madrid 1981, nº 11.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 246 (*Bernabé de Ayala*) (?); *Le Magasin pittoresque*, marzo 1838, VI, p. 65; *París* 1838, nº 383 (1), nº 393 (4); Gueullette 1863, p. 38; Kehrer 1918, pp. 105-106, pl. 64; Mayer [1928] 1942, p. 342; Soria 1944, p. 167 (*Santa Ursula*); Gaya 1948, nº 197; Gaya 1958, nº 3028; Guinard [1960] 1988, nº 286; Baticle 1963, p. 259, repr.; Frati 1975, nº 529; Gudiol 1976, nº 442, fig. 406 (*Santa Cristina*); Baticle/Marinas 1981, nº 393, repr. (*¿Santa Ursula?, taller*); cat. exp. Madrid 1981, nº 11, n. p., repr.; Gurdjian 1991, s. p., repr.; Delenda [2002] 2003, p. 527; Fernández Pardo 2007, I, p. 402; II, p. 551 (*Santa Eugenia*); Luxenberg 2008, p. 243, fig. 2 (*workshop of Zurbarán*).

Puede que esta *Santa Engracia* sea la que fue depositada en el Alcázar de Sevilla con una atribución a Bernabé de Ayala. Aunque esta santa fue identificada erróneamente como *Santa Úrsula*, se trata evidentemente de *Santa Engracia* por llevar en la mano un largo calvo (véase II-109). Como varias santas pintadas en el obrador de Zurbarán, repite la pose de otras vírgenes mártires (II-100 y II-137). También conocemos por fotografía una *Santa Úrsula* de localización desconocida que utiliza este modelo formal (fig. 1).

Fig. 1: Obrador, *Santa Úrsula*, localización desconocida.

Obrador
II-112
Santa Eufemia
Óleo sobre lienzo, 83 x 73 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado
(Inv. nº 3148)
Restaurado en 1986

Procedencia: Cádiz, colección Ángel Picardo; Madrid, colección Dr. Carlos Jiménez Díaz, 1945; legado en 1970 al Museo Nacional del Prado por su viuda.

Exposiciones: Granada 1953, nº 7; Burdeos 1955, nº 78; Sevilla 1973, nº 92; México 1977-78, nº 110; México 1984, s. n.; Florencia 1986, s. n.; Madrid 1988, nº 113; Ginebra 1989, nº 27; Bolonia 1998, nº 33.

Bibliografía: Caturla 1953, pp. 50-51, nº 7, fig. 7 (ed. Granada, p. 34, nº 7); Soria 1953, nº 115, fig. 79; Martin-Méry 1955, p. 47, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 265; Camón [1961] 1985, pp. 293-294, fig. 244; Torres Martín 1963, nº 138, repr.; "La Chronique des Arts" *G.B.A.*, febrero de 1970, p. 42, fig. 198; Pérez Sánchez 1973, nº 92, repr.; Frati 1975, nº 162, repr.; Gudiol 1976, nº 436, fig. 401; Salas 1976, pp. 347-350, nº 32, repr.; Alcolea 1983, nº 37, repr.; Volkow 1984, pp. XVIII, 98-100, 106, pl. 38; Mena 1986, pp. 48-49, repr.; Serrera 1988, pp. 426-427, repr.; Pérez Sánchez 1989, pp. 68-69; Pérez Sánchez 1995$_1$, p. 331, repr.; Portús 1995, p. 59, repr.; Stierlin/Stierlin 1994, p. 129, repr.; Pérez Sánchez 1996, p. 93, fig. 120; Portús 1998, pp. 226-227, repr.; Luna 2000, p. 62, repr.; Portús 2001, pp. 110-111, repr.; Delenda 2004$_1$, pp. 228-229, pl. XXXVIII; Delenda 2007$_1$, p. 128, repr.

En la iconografía de las santas y vírgenes, Francisco de Zurbarán mantuvo, dentro de la producción considerable de su obrador, unos modelos convencionales caracterizados por un rostro inexpresivo y la descripción pormenorizada del ropaje de suma riqueza. De dicho obrador salieron varias series de santas como estamos viendo que se han considerando como lo más grato de su producción. Estas figuras femeninas elegantísimas, con escasos atributos místicos, son un modelo de gracia auténticamente sevillana. De calidad muy desigual, dichas series impersonales fueron pintadas en mayor parte por ayudantes, seguidores e incluso a veces por simples imitadores... La bonita *Santa Eufemia* del Prado corresponde a la primera tipología del obrador de Zurbarán: santas de una belleza ideal, con el instrumento de su martirio en la mano, en este caso una sierra. Esta figura tradicional, no muy personalizada, está en relación con las procesiones de santas del Corpus Dei o del teatro de autos, perfecto modelo para las mujeres del siglo XVII. Es una representación abstracta de la santidad muy diferente de la *Santa Isabel de Portugal* (I-95) magnífico ejemplo de "retrato a lo divino" y de la maestría de las obras autógrafas de Zurbarán.
Para componer este lienzo el pintor se inspira directamente en la Virgen de la *Anunciación* del museo de Filadelfia (I-217). Es interesante comparar esta magnífica obra original, firmada y fechada en 1650, con la santa del Prado, impersonal y de dibujo un poco seco. Pensamos que este lienzo se ha pintado en el obrador de Zurbarán con alguna intervención del propio maestro.

Obrador
II-113
Santa Eufemia
Óleo sobre lienzo, 172 x 106 cm
Inscripción en base: *S. Evfemia*
Génova, Galleria di Palazzo Bianco
(Inv. P.B. 225)

Procedencia: Sevilla; París, colección Soult; París, venta Soult, 19-22 mayo de 1852, nº 30; comprado por Maria Brignole Sale, duquesa de Galliera (1.600 FF); Génova, Palazzo Bianco, colección Maria Brignole Sale, duquesa de Galliera; el Palazzo Bianco fue legado por esta última a la ciudad de Génova en 1889 con todas sus colecciones.

Exposiciones: Génova 1892; Burdeos 1955, nº 77.

Bibliografía: Mercey [1852] 1855, p. 264; Cascales 1911, p. 75; Kehrer 1918, pp. 106, 145; Soria 1944, p. 167; Gaya 1948, nº 177; Soria 1948, p. 256; Martin-Méry 1955, p. 46, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 264; Torres Martín 1963, nº 139; Gudiol 1976, nº 433, fig. 398; Tagliaferro/Di Fabio 1991, pp. 14, 59; Okada 1994, p. 25, repr.; Baticle [1997] 1999, p. 183; Portús 2001, p. 110; Delenda 2002, p. 4; Enault [1853] 2002, pp. 96-97, nota nº 27; Fernández Pardo 2007, I, p. 402; II, pp. 554 (*Santa Evelina*).

Repite, pero de cuerpo entero, la composición de la *Santa Eufemia* del Prado (II-116.) Sin embargo, su calidad es bastante inferior. Como la *Santa Úrsula* de la misma colección (II-139) perteneció a la colección de hermosas santas del mariscal Soult.

Seguidor de Zurbarán
II-114
Santa Eulalia
Óleo sobre lienzo, 173 x 103 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 151)
Restaurado en 1998 por A. Cañaveral Díaz

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Las Palmas de Gran Canaria 1970, s. n.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810], 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); *Sevilla* 1881, pp. 24-25, nº 150; Cascales 1911, p. 85; Kehrer 1918, p. 149; Gaya 1948, nº 186; Gaya 1955, p. 666; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 263, repr.; Camón [1961] 1985, p. 293; Torres Martín 1963, nº 149 (V) (*Sibila*); Carrascal 1973, pp. 208-209; Frati 1975, nº 356; Gudiol 1976, nº 423, fig. 389; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 145, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, p. 168, nº 181, repr. (*imitador*).

Santa Eulalia fue una jovencita cristiana de doce años que rehusó rendir culto a los dioses, por lo que fue sometida a atroces tormentos en una cruz de aspa que es su atributo particular. Esta *Santa Eulalia* pertenece a la serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre, es uno de los lienzos menos gratos del conjunto (véase II-93).

Obrador
II-115
Santa Eulalia
Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm
Barcelona, colección privada
Restaurado en 1998 por A. Cañaveral Díaz

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla una versión de cuerpo entero de otra *Santa Eulalia* de la serie procedente del Hospital de la Sangre (II-114). La presente versión de medio cuerpo –señalada por Enrique Valdivieso, al que damos las gracias– es de calidad muy superior y se puede atribuir al obrador de Zurbarán.

Seguidor de Zurbarán
II-116
Santa Eulalia
Óleo sobre lienzo, 51 x 37,5 cm
Madrid, mercado del arte

Procedencia: Madrid, venta Sotheby's, 26 de mayo de 1986, nº 13; Madrid, venta Sotheby's, 17 de marzo de 1987, nº 4.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *AEA* 1986, nº 240, pp. 509-510, nº 331, fig. 7 (*atribuido*); cat. venta Madrid 1987, nº 4, n.p., repr. (*taller*).

Buena obra de un seguidor de Zurbarán.

Seguidor de Zurbarán
II-117
Santa Inés
Óleo sobre lienzo, 173 x 102 cm
Inscripción abajo izquierda: *S.ines.*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 150)
Restaurado en 2001 por M. Vega Toro

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Burdeos 1955, nº 88; Las Palmas 1970, s. n.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, 1917 nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Cascales 1911, pp. 86, 108 (*Santa Ana*), repr.; Kehrer 1918, p. 149; Gaya 1948, nº 192 ? (*Santa Ana*); Martin-Méry 1955, pp. 51-52, repr.; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 234, detalle pl. 80; Camón [1961] 1985, p. 294; Torres Martín 1963, nº 149 (VII) (*Sibila*); Hernández Díaz 1967, nº 174, repr.; Carrascal 1973, pp. 208-209, 213, repr.; Frati 1975, nº 351, repr.; Gudiol 1976, nº 425, fig. 391; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 145, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, pp. 168-169, nº 184, repr. (*imitador*); Aparicio/Pizarro 1998, pp. 168, 170-171, repr.

Jovencita noble romana del siglo IV que murió decapitada a los trece años, después de que hubieran intentado en vano quemarla viva. El cordero es su atributo propio: es signo de su pureza y también alude a su nombre (*Agnese* en latín) y al Cordero Místico, Jesucristo, su esposo celestial. Pertenece a la serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre (véase II-93). Es uno de los mejores lienzos del conjunto.

Círculo de Zurbarán
II-118
Santa Inés
Óleo sobre lienzo, 165 x 102 cm
Barcelona, Casa Bertrán en San Gervasio

Procedencia: Barcelona, Casa Bertrán en San Gervasio.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Monreal y Tejada 1985, nº 13, repr. (*Zurbarán*).

Hemos examinado esta elegante *Santa Inés* en Barcelona. Como ocurre frecuentemente con estas santas del entorno de Zurbarán, el vestido elegante, de un peculiar color marrón, cae con gruesos pliegues perfectamente logrados. Es un cuadro hermoso, de buena calidad, pintado por un pintor sevillano del círculo de Zurbarán.

Copia de Zurbarán
II-119
Santa con palma y corona (¿Isabel de Hungría?)
Óleo sobre lienzo, 127 x 101 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Madrid, venta Castellana, 24 de febrero de 2000, nº 122 (vendido 650.000 pts); Madrid, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Madrid 2000, p. 92, repr. (*escuela española, copia de Zurbarán, "Santa Rufina"*).

Copia antigua del I-158.

Seguidor de Zurbarán
II-120
Santa Justa
Óleo sobre lienzo, 77,5 x 44 cm
Inscripción arriba derecha: *S. Justa*
(t y a unidos)
Paradero desconocido

Procedencia: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838, nº 394 (1), nº 404 (4); Londres, venta Christie's, mayo de 1857, nº 298; Londres, venta Sotheby's, 23 de julio de 1963, nº 71 (900 £); Barcelona, colección Gudiol; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1963, p. 68; *AEA* 1964, nº 179; Gudiol 1976, nº 35, fig. 47; Baticle/Marinas 1981, nº 404, repr.; Lipschutz 1982, p. 115.

Las Santas Justa y Rufina eran dos hermanas cristianas vendedoras de cacharros de cerámica en la Sevilla del siglo III. Fueron martirizadas en 278 por haberse negado a adorar un ídolo pagano. Ambas santas normalmente aparecen representadas juntas, o en pareja. Siendo patronas de Sevilla, su iconografía es particularmente abundante en Andalucía. Por su tamaño reducido y su estilo, algo tosco, forma seguramente pareja con el siguiente cuadro (II-121).

Seguidor de Zurbarán
II-121
Santa Rufina
Óleo sobre lienzo, 77,5 x 44 cm
Paradero desconocido

Procedencia: París, 1838-1848, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, nº 395 (1), nº 405 (4); Londres, venta Christie's, 14 de mayo de 1853, nº 296; comprado por Graves (14 £); Londres, venta Sotheby's, 3 de julio de 1963, nº 70 (800 £); comprado por Miss Bellasi; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *París* 1838, nº 395 (1), nº 405 (4); Gueullette 1863, p. 38; cat. venta Londres 1963, p. 68, repr.; *AEA* 1964, nº 177, pl. I, nº 4; Gudiol 1976, nº 36; Baticle/Marinas 1981, nº 405, repr.

Véase II-120.

Obrador y Zurbarán
II-122
Santa Justa (¿o Rufina?)
Óleo sobre lienzo, 196,5 x 106,5 cm
Kingston Lacy (Dorset), The National Trust

Procedencia: Kingston Lacy (Dorset), colección Bankes, comprado en 1896; Kingston Lacy (Dorset), The National Trust.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Waagen 1857, IV, p. 382; Mayer [1928] 1942, p. 342; Mayer 1936, pp. 43-44 (*Santa Justa*); Guinard [1960] 1988, nº 267 (*très zurbaranesque*); Frati 1975,

nº 527 (*attribué*); Gore 1986, pp. 305-306, figs. 1, 27 (*studio of Zurbarán*); Maclarnon 1990, pp. 114, 116, 119, 124, fig. 52 (*studio of Zurbarán*); García Felguera 1991, p. 62, fig. 23; Caturla/Delenda 1994, pp. 186, 188, 206, repr.; Gónzalez Moreno 2002, pp. 588-589.

Esta obra poco conocida, se reproduce aquí por primera vez en color. Gran viajero y amigo de Lord Byron, William John Bankes formó en su castillo de Kingston Lacy una *Spanish Room,* que según Waagen se contaba entre las mejores colecciones de pintura española de Inglaterra. De las dos santas atribuidas a Zurbarán que compró en 1896 (ver II-94), esta *Santa Justa*, (o *Rufina*), es indudablemente la de mejor calidad. Su atuendo está perfectamente conseguido, con gran refinamiento de colores. El amplio manto nacarado, de un color lila más intenso en las sombras de sus pliegues, cae sobre un vestido de un verde oliva brillante. De esta delicada tinta es también la manga visible bajo el manto. Lleva dos vasijas de un excelente dibujo. La mano y el rostro son quizás la parte más floja de este hermoso lienzo que pensamos que ha sido pintado en el obrador de Zurbarán con intervención del maestro.

Seguidor de Zurbarán
II-123
Santa Justa (¿o Rufina?)
Óleo sobre lienzo, 110,4 x 87 cm
París, colección privada

Procedencia: París, colección Kugel; París, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 435, fig. 400.

Esta *Santa Justa*, (o *Rufina*), es un cuadro agradable de la mano de un seguidor de Zurbarán. Conocemos sólo por fotografía una *Santa Águeda* (fig. 1) que repite el mismo modelo de esta santa con otros atributos, como hemos visto frecuentemente en el entorno de Zurbarán.

Fig. 1: Seguidor de Zurbarán, *Santa Águeda,* localización actual desconocida.

Obrador
II-124
Santa Rufina
Óleo sobre lienzo, 197 x 107 cm
Inscripción arriba derecha: *S.Rvfina.*
Sevilla, Iglesia Catedral de Santa María, Capilla de San Hermenegildo

Procedencia: Sevilla, Catedral.

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 40.

Bibliografía: Kehrer 1918, p. 105; Mayer [1928] 1942, p. 339; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 289 (*probablement atelier*); Torres Martín 1963, nº 149(X, *Sibila*); Gudiol 1976, nº 444, fig. 408; Valdivieso 1978, p. 113; Valdivieso 1990, p. 418 (*nivel aceptable medio de calidad*).

Como su compañera *Santa Engracia* (II-110), esta *Santa Rufina* se representa aquí por primera vez en color. Viste de un bonito color rosa pálido con un ampuloso manto verde. Lleva cuidadosamente una pila de platos y cuencos de loza blanca. Por su nivel mediano de calidad puede admitirse como obra del obrador.

Obrador
II-125
Santa Rufina
Óleo sobre lienzo, 85,4 x 64,7 cm
Inscripción arriba derecha: *S.Rvfina.*
Cambridge, Fitzwilliam Museum (Inv. Marlay-83)

Procedencia: Londres, colección Sir Ch. Brinsley Marlay; legado con toda la colección al Fitzwilliam Museum de Cambridge en 1912.

Exposiciones: Londres 1903, nº 53.

Bibliografía: Soria 1944, p. 167; Gaya 1958, nº 3139; Cambridge 1960, I, nº M. 83, pl. 110 (studio of Zurbarán); Guinard [1960] 1988, nº 288; Gudiol 1976, nº 434, fig. 399; Caturla/Delenda 1994, p. 127; González Moreno 2002, p. 588.

En la catedral de Sevilla se conserva una versión idéntica, pero de cuerpo entero, de otra

Santa Rufina (II-124). La presente versión de medio cuerpo parece de calidad superior al lienzo de la catedral y se puede atribuir a un mejor asistente del obrador de Zurbarán.

Obrador y Zurbarán
II-126
Santa Lucía
Óleo sobre lienzo, 62,5 x 48 cm
Inscripción arriba a la derecha: *S.lvcia*
Francia, colección privada
Restaurada antes de 2007

Procedencia: París, venta Drouot, 26 de abril de 1993, nº 45; comprado en 88.000 FF.

Exposiciones: Padula 1998, nº 26.

Bibliografía: Cat. venta París 1993, p. 21, repr. (*attribué à Zurbarán*); Navarrete 1995, p. 80, fig. 70 (*obrador*); De Martini 1998, pp. 78-79, repr. (*Zurbarán*).

Santa Lucía, a la cual cortaron los pechos, se suele representar con un pedazo de tela para enjugar la sangre de sus heridas. Este lienzo ha sido limpiado recientemente y ha ganado mucho en calidad. Se trata de una interesante repetición de medio cuerpo de la *Santa Lucía* de la Hispanic Society of America (I-205). Llama la atención como un mismo modelo príncipe realizado por el propio maestro, puede servir en su obrador para representar santas diferentes y, por descuido o urgencia, satisfacer la enorme demanda del mercado de estos personajes tan peculiares que puso de moda Zurbarán. Para pintar a la *Santa Lucía* de Nueva York, o a esta de la colección francesa, repiten el modelo de la *Santa Águeda* que perteneció a la colección Arburúa cambiando el atributo personal de los senos por los ojos arrancados a Santa Lucía (véase I-118).

Copia reducida de un cuadro perdido
II-127
Santa Margarita o Marina
Óleo sobre lienzo, 40 x 31 cm
Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta

Procedencia: Madrid, mercado del arte; Madrid, colección Gómez-Moreno; Granada, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta.

Exposiciones: Granada 1973, nº 17; Granada 1999, nº 30.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 283 (*réplique d'atelier*); Gómez Moreno 1964, pp. 198-199, pl. II (*réplica reducida o boceto*); Gómez Moreno 1973, p. 93, repr.; Gómez Moreno 1982, nº 30 (*ídem*); Álvarez Lopera 1992, pp. 125-126, nº 28 (*taller*); Pareja 1999, pp. 175-176, repr. (*taller*?).

Esta copia reducida de una *Santa Margarita* que estuvo en el Palacio Real de Madrid (véase II-128) es interesante porque nos puede dar una idea de los colores del lienzo perdido.

Bartolomé Vázquez
Litografía de un lienzo perdido
II-128
Santa Margarita (la pastorcita)
Litografía, 58 x 38 cm, firmado y fechado 1794
Madrid, Biblioteca Nacional, Calcografía Nacional

Exposiciones: Granada 1953, nº 1.

Bibliografía: Ceán [1800] 1965, VII, p. 52; Cascales 1911, p. 72; Maclaren 1952, p. 86;

Rodríguez de Rivas 1953, pp. 76-77; Soria 1953, p. 145, fig. 32; Guinard [1960] 1988, p. 241; Páez Rios 1983, p. 233, nºs 2210 δ 24, repr.; Ressort 1988, pp. 273, 275, repr.

Al parecer, en las colecciones reales hubo otra versión de la *Santa Margarita* de Zurbarán de la National Gallery de Londres (I-207). Ceán describe en el Palacio Nuevo de Madrid: "Una graciosa Santa Margarita, llamada la Pastorcita, por estar en el traje y con unas alforjas en el brazo, que grabó de puntos D. Bartolomé Vázquez". Hay numerosas diferencias entre la litografía de Vázquez, fechada en 1794, y el cuadro de Londres, principalmente en la posición del cayado. Existen ejemplares de dicha estampa con un texto que indica las dimensiones del cuadro del Palacio Real (156 x 91 cm). Esta segunda versión que nos da a conocer la estampa y la documentación antigua, bastante más pequeña que la de Londres, fue también grabada por Lingée antes de 1808 para ilustrar *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde. Se trata de la lámina LXVI del tomo II y sólo lleva por título *Une Sainte* (fig. 1).

Fig. 1: E. Lingée, *Une Sainte,* grabado, antes de 1808.

Copia reducida de un cuadro perdido
II-129
Santa Margarita
Óleo sobre lienzo, 85,5 x 57,5 cm
Paradero desconocido

Procedencia: W.I. Banks, Kettinshan (Gran Bretaña) ca 1825; donación de Howard Young (Nueva York) en 1926 al The Detroit Institute of Arts; New York, venta Sotheby's, 10 de octubre de 1991, nº 5 (19.800 $); paradero desconocido.

Exposiciones: Nueva York 1928, nº 67; Brooklyn 1935, nº 56.

Bibliografía: Cat. exp. Nueva York 1928, p. 10, repr. (*Zurbarán, Portrait of a Girl*); *Detroit* 1930, nº 254, repr. (*ídem*); cat. exp. Brooklyn 1935, nº 56, n. p., repr (*ídem*); Maclaren 1952, p. 86 (*pastiche*); Soria 1953, nota en nº 57 (*copy*); Gaya 1958, nº 3143; Guinard [1960] 1988, nº 279 (*réplique de petit format*); *Detroit* 1967, p. 126 (*follower*); cat. venta Nueva York 1991, nº 5, repr. (*studio, Sainte Marguerite*).

Copia reducida de un lienzo perdido, conocido por los textos y dos grabados (véase II-128).

Obrador
II-130
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 186 x 103 cm
Inscripción arriba derecha: *S.marina.*
Gotemburgo, Konstmuseum
(Inv. nº 1160)

Procedencia: Paris, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, nº 385 (1), nº 395 (4); Londres, venta Christie's, colección Louis-Philippe, 20 de mayo de 1853, nº 389; Londres, colección Drax; Londres, Christie's, venta Sawbridge Erle Drax, 19 de febrero de 1910, nº 131, comprado por Cubitt; Londres, colección Northcliffe; Londres, venta Northcliffe, 20 de abril de 1923, nº 44; Londres, Christie's, venta anónima, 10 de mayo de 1935, nº 18; comprado en 1942 por el museo de Gotemburgo gracias a Mannheimer Fund, E. Hansson y T. Odqvist.

Exposiciones: Estocolmo 1942, nº 36; Estocolmo 1959-60, nº 115.

Bibliografía: *París* 1838-1848, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, nº 385 (1), nº 395 (4); cat. venta Londres 1935, p. 5 (*Ste Mariana*); *Göteborg* 1945, pp. 134-135, repr.; Soria 1953, p. 145 (nota en nº 57); Hedén 1958, pp. 22-23, repr.; cat. exp. Estocolmo 1959-60, pp. 86-87, fig. 15; Guinard [1960] 1988, nº 278; Maclaren/Braham 1970, p. 140, nota 9 (*pastiche*); Gudiol 1976, p. 111 (nota en nº 422); Baticle/Marinas 1981, nº 395, repr.; Lipschutz 1982, s. p. repr.; Navarrete 1995, p. 79 (*obrador*).

Se ha venido confundiendo a Santa Marina, virgen cristiana española martirizada en Aguas Santas (Orense), con Santa Margarita de Antioquía, atribuyéndole la misma leyenda. Por esta razón, en el obrador de Zurbarán se representa a Santa Marina vestida como una elegante pastora con alforjas y un cayado pastoril curvado (véase I-207). El tema tuvo éxito por el gracioso atuendo de la santa, y existen varias reproducciones, de cuerpo entero, o de medio cuerpo, pintadas por asistentes de Zurbarán en su taller, quizás a partir de un original perdido.

Seguidor de Zurbarán
II-131
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 170 x 101,5 cm
Inscripción ángulo inferior izquierdo: *S.marina*
Inscripción abajo izquierda: *S.marina*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº E.149P)

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); ¿*Desamortización*?; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 88; Barcelona 1965, nº 88; Tokio-Kioto 1970, nº 50; México 1978, nº 114; Lima 1985, nº 41; Bruselas 1985, nº C69; Ginebra 1989, nº 29; San Sebastián 1990, nº 11; Ámsterdam 1998-99, nº 156; Valladolid 1999, nº 1; Sevilla-Salamanca-Castres 2006-07, s. n.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Cascales 1911, p. 86, repr.; Kehrer 1918, 105; Pantorba 1946, p. 33, pl. LVII; Gaya 1948, pp. 140-141, pl. XLVI; Gaya 1955, p. 666; Soria 1948, p. 256 (*Zurbarán y obrador*); Roig 1950, p. 193, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 277, pl. 77; Camón [1961] 1985, p. 293; Torres Martín 1963, nº 149 (I) (*Sibila*); Sánchez de Palacíos 1964, p. 87; Torres Martín 1964, p. 43; Sanz Pastor 1964-65, pp. 183-184, repr.; Saez 1965, pp. 284-285, repr.; Sanz Pastor 1965, s. p.; Hernández Díaz 1967, nº 72 (*taller*); Gállego 1968, p. 206; Carrascal 1973, pp. 207-209, repr.; Frati 1975, nº 357, repr.; Gudiol 1976, nº 422, fig. 388; cat. exp. Tokio-Osaka 1985, en nº 23; cat. exp. Lima 1985, pp. 118-119, repr.; Díaz Padrón 1985, pp. 567-568, repr.; Pérez García 1988, p. 298, repr.; Álvarez Lopera 1989, pp. 72-73, repr.; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 144, repr. (*taller*); Valdivieso 1990, nº 11, n. p., repr.(*discípulo*); Valdivieso 1991, pp. 166-167, nº180, repr. (*imitador*); Quesada 1992, p. 43, fig. 20; Caturla/Delenda 1994, p. 197, repr.; Okada 1994, p. 18, fig. 11; Navarrete 1995, p. 79, fig. 68 (*imitador*); Izquierdo 1998-99, pp. 11, 229-230, repr. (*taller*); Izquierdo 1999, p. 296, repr. (*taller*); Cano 2006-07, pp. 55, 166-168, repr.; Alcolea 2008, pp. 102-104, fig. 84.

Este lienzo pertenece a la serie del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre (véase II-93). Es uno de los más gratos del conjunto.

Copia
II-132
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 85,5 x 59 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Arnuero (Santander), colección Luis Sanjurjo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Calzada/Santamarina 1929, p. 206, repr.

Pequeña copia de la Santa Marina del museo de Sevilla (II-131).

Obrador
II-133
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 100 x 87 cm
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Procedencia: Madrid, colección duque de Osuna; Madrid, colección duque de Tovar; Madrid, herederos del duque de Tovar; Madrid, venta Durán, 20-21 de diciembre de 1993, nº 50bis (comprado por Carmen Thyssen-Bornemisza, 100.000.000 pesetas); Pedralbes, museo monasterio; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, desde 2006.

Exposiciones: Shanghái-Beijing 1996-97, pp. 20-21.

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 431, fig. 418; cat. venta Madrid 1993, nº 50bis, repr.; Bosco 1994, p. 13; Navarrete 1995, p. 79, fig. 67 (*Zurbarán*); Borobia 1996-97, pp. 20-21, repr.

Esta *Santa Marina* es la mejor versión de medio cuerpo de esta virgen mártir. Es muy similar al cuadro de cuerpo entero que se encuentra en el museo de Sevilla (II-131). La minuciosa representación del gracioso traje rústico de la santa es el que precisamente realizan en el obrador los mejores asistentes del maestro, "reservándose este las partes más creativas" [Valdivieso 1991, p. 166]. Aquí en concreto, el dibujo de las manos y de la cara es bastante seco, su rostro es inexpresivo, estereotipado, razones por las cuales pensamos que este lienzo, bastante restaurado, no es de la mano de Zurbarán sino de uno de los oficiales de su obrador.

Copia de Zurbarán
II-134
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 105,5 x 71 cm
España, colección privada

Procedencia: ¿París, colección de la marquesa de Plessis-Bellière, siglo XIX?, España, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Copia bastante dura del cuadro anterior. Por sus dimensiones este lienzo puede corresponder a la *Santa Margarita* de la venta de la colección de la marquesa de Plessis-Bellière [París, venta Drouot, 10 y 11 de mayo de 1897, nº 147, *Sainte Marguerite*, T., H. 1,02 m.; L. 0,73 m. (800 FF)].

Círculo de Zurbarán
II-135
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, 160,6 x 107 cm
Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (Inv. nº 52.1)

Procedencia: Desconocida ¿Standish collection?; comprado por The Barber Institute of Fine Arts en 1951 de Martin B. Asscher.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Un informe de Manuel Gómez Moreno, otorgado en marzo de 1956, atribuye esta hermosa *Santa Marina* "con certidumbre a Zurbarán" [com. escrita del Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, 18/01/2005]. En el museo de Birmingham, el lienzo está atribuido al obrador del pintor, pero creemos que la pintura fue realizada por un buen artista, con personalidad propia, influido por Zurbarán, pero que no trabaja en su taller.

Círculo de Zurbarán
II-136
Santa Marina
Óleo sobre lienzo, ca 180 x 100 cm
Sevilla, colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Hemos examinado en Sevilla esta interesante replica, muy similar a la anterior (II-135).

Seguidor de Zurbarán
II-137
Santa Matilda
Óleo sobre lienzo, 173 x 103 cm
Inscripción abajo izquierda: *S. matilda.*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 152)

Procedencia: Sevilla, Hospital de la Sangre (de Las Cinco Llagas); depósito del Alcázar, Sala nº 14, nº 327, 1810 (?); *¿Desamortización?*; depositado en el museo en 1920.

Exposiciones: Las Palmas de Gran Canaria 1970, s. n.; México 1978, nº 115.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 327 (*Bernabé de Ayala*) (?); Cascales 1911, p. 86; Kehrer 1918, p. 105; Gaya 1948, nº 190; Gaya 1955, p. 666; Rouchès 1958, p. 239; Guinard [1960] 1988, nº 285, repr., pl. 76 (detalle); Camón [1961] 1985, p. 293; Torres Martín 1963, nº 149 (II) (*Sibila*); Sánchez de Palacíos 1964, p. 92; Hernández Díaz 1967, nº 169; Carrascal 1973, pp. 208-209; Frati 1975, nº 358, repr.; Gudiol 1976, nº 429, fig. 395; cat. exp. México 1978, nº 115, repr.; Lipschutz 1982, p. 115; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 143, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, pp. 168-169, nº 186, repr. (*imitador*).

El personaje de Santa Matilde (895-968) es totalmente histórico: fue una emperatriz alemana, madre de Otto, apodado "el Magno". Muy piadosa, dedicó toda su vida a hacer obras de misericordia y fundaciones de conventos. Su iconografía es poco abundante. No se sabe por qué esta santa, ni virgen ni mártir, forma parte del cortejo de vírgenes mártires del Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del Hospital de la Sangre (véase II-93).

Seguidor de Zurbarán
II-138
Comunión de Santa María Egipciaca
Óleo sobre lienzo
Localización actual desconocida

Procedencia: Madrid, colección Serrano; localización actual desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 274 (*très zurbaranesque*); Gudiol 1976, nº 538, fig. 478.

Sólo conocemos este lienzo por esta mala fotografía antigua. Al excelente especialista Guinard le pareció interesante y de buena factura pero en un estado lamentable de conservación. Esperamos que reaparezca algún día esta pintura de iconografía poco común en el mundo zurbaranesco.

Obrador
II-139
Santa Úrsula
Óleo sobre lienzo, 171 x 105 cm
Inscripción abajo: *S. vrsola*
Génova, Gallería di Palazzo Bianco
(Inv. P.B. 235)

Procedencia: París, colección Soult; París, venta Soult, 19-22 mayo de 1852, nº 33; comprado por Maria Brignole Sale, duquesa de Galliera (1.100 FF); Génova, Palazzo Bianco, colección Maria Brignole Sale, duquesa de Galliera; el Palazzo Bianco fue legado por ésta última a la ciudad de Génova en 1889 con todas sus colecciones.

Exposiciones: Milán 1998-99, s. n.

Bibliografía: Cascales 1911, p. 75; Kehrer 1918, p. 106; Soria 1944, p. 167; Gaya 1948, nº 176; Soria 1948, p. 256; Soria 1953, nº 116; Gaya 1958, p. 61, nº 3027; Guinard [1960] 1988, nº 291, repr.; Camón [1961] 1985, p. 294; Torres Martín 1963, nº 140; Trapier 1967, p. 419; Frati 1975, nº 164, repr.; Gudiol 1976, nº 432, fig. 397; Botto/Tagliaferro 1977, pp. 21-22, fig. 21; Tagliaferro/Di Fabio 1991, pp. 14, 59, fig. 14; Okada 1994, p. 18, fig. 16; Baticle [1997] 1999, p. 184; Di Fabio 1998-99, pp. 202-203, repr.; Delenda 2002, p. 4; Enault 2002, pp. 96-97, nota nº 27; Fernández Pardo 2007, I, p. 402; II, p. 554.

Santa Úrsula es otra de estas santas antiguas a las cuales los cristianos tuvieron siempre mucha devoción. En fecha desconocida habría sufrido el martirio por los hunos en la ciudad alemana de Colonia, junto con once mil vírgenes. Su atributo personal es una flecha, instrumento de su martirio. Como otras santas de piadosas leyendas, viste como una princesa, según vemos en el presente cuadro. Su atuendo es muy elegante como acostumbra el obrador de Zurbarán: falda verde oliva, corpiño de un verde azulado más oscuro y manto en la espalda de un hermoso color anaranjado. Ciñe su cintura un rico cinturón de piedras preciosas. Como su compañera *Santa Eufemia* (II-113), resulta un poco convencional y amanerada, lo cual corresponde al trabajo del obrador de Zurbarán.

Obrador
II-140
Santa Úrsula
Óleo sobre lienzo, 180 x 109 cm
Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts
(Inv. n°306)

Procedencia: Sevilla, depósito del Alcázar, Sala nº 7, nº 246, 1810 (?); Paris, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 390 (1), nº 400 (4); Londres, venta Christie's, 20 de mayo de 1853, nº 404 (20 £); adquirido por King; Londres, colección Butler; comprado en 1893 por Dr Dode para el museo de Estrasburgo.

Exposiciones: París 1963, nº 105; Madrid 1981, nº 10.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 246 (*Bernabé de Ayala*) (?); *París* 1838, nº 390 (1), nº 400 (4); *Le Magasin pittoresque* 1838, p. 65, grabado por Germain y Brevière en 1838 (*La Sainte à la flèche*); Gueullette 1863, p. 39; Kehrer 1918, p. 106, pl. 63 (*Santa Cristina*); Gaya 1948, nº 197; Gaya 1958, nº 3029; Guinard [1960] 1988, nº 292, repr.; Camón [1961] 1985, p. 294; Baticle 1963, pp. 257-259, repr.; Trapier 1967, p. 419; Lipschutz [1972] 1988, pp. 166-167, 232-233, nota 34; Frati 1975, nº 532 (*attribué*); Gudiol 1976, nº 441, fig. 405; Baticle/Marinas 1981, nº 400, repr. (*atelier de Zurbarán*); cat. exp. Madrid 1981, n. p., nº 10, repr.; Bottineau 1986, p. 493, fig. 449 (*Zurbarán*); Lipschutz 1988, pp. 232-233, repr. (*engraving of Germain and Brevière*); Delenda [2002] 2003, p. 527 ; Fernández Pardo 2007, I, p. 402; II, p. 551.

Junto con su compañera *Santa Engracia* (II-111), fue quizás depositada en el Alcázar de Sevilla con una atribución a Bernabé de Ayala. Para su iconografía véase II-139. Su calidad un poco seca no permite aceptar esta bonita santa como obra autógrafa de Zurbarán. Ambas son interesantes ejemplos de este tipo de santas, características del entorno de Zurbarán, y concebidas en posición procesional. Formó parte de la colección del rey Louis-Philippe (1838-1848) y fue entonces reproducida en la prensa de la época gracias a una estampa de Brévière (fig. 1).

Fig. 1: Brévière, *La Sainte à la flèche*, grabado en *Le Magazine Pittoresque*, VI, 1838.

VI SANTOS

VIa San Francisco y Santos franciscanos

Obrador
II-141 (Ciclo V)
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 75 x 62,7 cm
Talavera de la Reina, Colegio Compañía de María

Procedencia: Sevilla, iglesia del Colegio dominico Santo Tomás de Aquino (?); Talavera de la Reina, Colegio Compañía de María.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ponz [1794] 1972, p. 91 (?); Ceán 1800 [1965] p. 48 (?); Gonzalez de Léon 1844, p. 129 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, nº 93 (*Ayala*); Nicolau 2004, pp. 74, 108-112, fig. 12.

Agradecemos a Enrique Valdivieso habernos indicado este cuadro que aunque representa a un franciscano (¿San Francisco?), podría ser una de las "seis medias figuras de Santos" que Ponz indica en el basamento del retablo mayor de la capilla del Colegio de Santo Tomás de Aquino, atribuyéndolas a "algún discípulo de Zurbarán". De hecho, el Santo de Asís aparece siempre en las iglesias de la Orden de Predicadores, lo mismo que Santo Domingo figura en la de los Hermanos Menores.
El estilo de este pequeño lienzo se asemeja al del *San Pedro Mártir* (I-53) que pudo formar parte de esta predela. El hecho de que el monje orando alce la cabeza y los ojos muy a lo alto se podría explicar si estuviera mirando al Doctor Angélico de la famosa *Apoteosis de Santo Tomás.*

Obrador
II-142
San Francisco arrodillado en meditación
Óleo sobre lienzo, 117,5 x 90,2 cm
Pasadena, Norton Simon Museum

Procedencia: Londres, colección privada; Londres, Trafalgar Galleries; Pasadena, Norton Simon Museum, 1976.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *AEA* 1973, p. 481, repr.; Young 1973, p. 247, figs. 1, 71, 73; *B.M.* 1974, p. lxxxvii, repr.; Frati 1975, nº 346 bis, repr.; Gudiol 1976, nº 472, fig. 424; Young 1976, p. 183, fig. 7; *AEA* 1977, p. 188, fig. 5; *Pasadena* 1980, pp. 39, 44, repr.; *Pasadena* 1989, p. 47, repr.; Fernández Pardo 2007, IV, p. 307.

La aparición en 1973, en una colección particular de Londres, de esta nueva versión de *San Francisco arrodillado en meditación*, muy similar a una pintura del Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (Aquisgrán, II-143), aumentó la colección de *San Franciscos* zurbaranescos que parece ilimitada. La obra fue adquirida en 1976 por el Norton Simon Museum de Pasadena. El parecido entre ambas obras es muy curioso: las figuras del santo son casi idénticas y sólo difieren en el fondo, totalmente oscuro en la versión conservada en Aquisgrán y aquí con un bello paisaje en la parte superior izquierda.
En las dos obras, una calavera volcada reposa encima de la gruesa piedra sobre la cual se apoya San Francisco. El santo con la cabeza cubierta por el capucho puntiagudo de los Hermanos Menores descalzos, reza con las manos cruzadas en las que aparece la herida roja de la estigmatización. Llama poderosamente la atención el hábito remendado con grandes parches de tela burda muy clara en la espalda y en la manga derecha del santo.
El cuadro no está exento de calidad, aunque resulta un poco duro. La existencia de otro lienzo muy parecido (II-143) hace suponer que sea una copia hecha en el obrador de un original actualmente desaparecido.

Obrador
II-143
San Francisco arrodillado en meditación
Óleo sobre lienzo, 133 x 104 cm
Aquisgrán, Suermondt Ludwig Museum Aachen (Inv. nº GK 575)

Procedencia: Colección Weber van Houten, 1886; donado al Städtisches Suermondt Ludwig Museum poco antes de 1914.

Exposiciones: Madrid 1981-82, nº 52; Múnich-Viena 1982, nº 103; Múnich 1998-99, nº 123; Hamburgo-Dresde 2005-06, nº 39; Budapest 2006, nº 55.

Bibliografía: Kehrer 1918, pp. 118-119, pl. 73; Schmitz 1932, p. 191, repr.; Soria 1953, nº 168, fig. 115; Gaya 1958, nº 3083; Guinard [1960] 1988, nº 358 (*bonne œuvre d'atelier*); Torres Martín 1963, nº 225; Young 1973, p. 247, fig. 70; Frati 1975, nº 346, repr.; Gudiol 1976, nº 251, fig. 262; cat. exp. Madrid 1981-82, pp. 119-121, repr.; Hohenzollern 1982, pp. 306-307, repr.; Böhmer/Schneider 1994, pp. 84-85, repr.; Vogt 1995-97, pp. 260, 263, 270, fig. 37; Borchhardt 1998-99, pp. 322, 610, repr.; Fusenig 2005-06, pp. 104-105, repr.; Weniger 2005-06, p. 217, repr.; Fusenig 2006, pp. 172-173, repr. (*obrador*).

Este cuadro, muy parecido al *San Francisco arrodillado en meditación* de Pasadena, parece también una obra realizada en el obrador, quizás a partir de un original perdido del maestro. La disposición de la luz, más caravaggiesca que la del lienzo anterior, permite fechar la obra hacia 1635.

Obrador
II-144
San Francisco arrodillado en oración
Óleo sobre lienzo, 116 x 97 cm
Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes

Procedencia: Entró al museo de Santiago de Chile después de 1911.

Exposiciones: Salamanca-Cáceres-Madrid 1999-2000, s. n.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1994, p. 4, fig. 5; R. Gutiérrez 1995, p. 179; Cruz de Amenabar/Viñuales 1995, pp. 177, 179; Pérez Sánchez 1999, pp. 28-29, repr.; Fernández Pardo 2007, IV, p. 614.

Este *San Francisco arrodillado en oración* se parece a las versiones conservadas en Pasadena y en Aquisgrán por su composición y sus dimensiones. Son lienzos de tamaño más bien pequeño y destinados a devociones privadas. El santo de Asís está arrodillado con las manos cruzadas y lleva el hábito remendado de los Hermanos Menores Descalzos de la "más estricta observancia". El fondo del lienzo es neutro, sin paisaje como en la versión del Norton Simon Museum. En la gruesa roca aparece un libro grande apoyado sobre una calavera, mientras que en las dos otras versiones solo se ve el cráneo volcado.
Este lienzo, desconocido anteriormente por los especialistas, fue dado a conocer por Pérez Sánchez en su artículo sobre la "Pintura española en el Museo de Santiago de Chile" [*Goya*, 1994, nºs 241-242, pp. 2-13, fig. 5]. En la exposición de 1905 figuró con el número 89 otro cuadro de composición muy parecida, propiedad entonces de Luis Page en Madrid [fotografía en el CSIC, caja C/542, núm. 3376]. La fotografía de otro lienzo casi idéntico de paradero desconocido está en la fototeca Mas de Barcelona [Gudiol nº 44874]. Lleva abajo a la derecha un "cartelino" con una firma, probablemente falsa. Ambos lienzos podrían ser copias de un original perdido de Zurbarán, que bien pudo estar en México: en una colección particular mexicana existe un *San Francisco* de Diego de Borgraf, firmado y fechado en 1677, que copia literalmente este modelo zurbaranesco [Toussaint, ed. 1990, p. 122, fig. 202].

Fig. 1: Diego de Borgraf, *San Francisco*, 1677, México, colección privada.

Réplica de taller
II-145
San Francisco arrodillado
Óleo sobre lienzo, 142 x 93 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Colección Soult (?) (no aparece en el catálogo de la venta de 1852); París, Convento de Franciscanos de Santa Isabel, rue de Turenne; colección Lefébure; colección Mersch (?); colección Adry y Tzanck; colección Padienne; Zúrich, colección Loschbichler; paradero desconocido.

Exposiciones: París 1925, nº 113.

Bibliografía: Cat. exp. París 1925, p. 168, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 353, repr. (*réplique d'atelier*); Gudiol 1976, nº 240; Delenda 2001, pp. 8-10, fig. 9.

Desde su presentación en la importante exposición de arte antiguo español [*Art ancien espagnol*, Paris, hôtel Jean Charpentier, 1925], no sabemos donde se conserva esta réplica de taller un poco dura del *San Francisco arrodillado* de la colección de Milán [I-97].

Copia de obrador
II-146
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 56 x 38,5 cm
Princeton (NJ), Princeton University Art Museum (Inv. nº 41-38)

Procedencia: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 358 (1), nº 368 (4); Londres, venta Christie's, 14 de mayo de 1853, nº 265, comprado por Gra-

ves (41 £); colección Thomas Baring; colección Lord Northbrook; Londres, venta Christie's, 3 de mayo de 1940, nº 40; Nueva York, colección David Koester (241 £); comprado en 1941 por el Museo de la Universidad de Princeton.

Exposiciones: Malmö-Utrecht…Besançon 1956-1957, nº 50.

Bibliografía: *París* 1838, nº 358 (1), nº 368 (4) (*Franciscain en méditation*); Waagen 1857, IV, p. 96; Richter 1889, p. 185, nº 240; Gaya 1958, nº 3138; Soria 1953, nota bajo nº 44 (*copy*); cat. exp. Malmö-Utrecht…Besançon 1956, nº 50, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 342 (*réplique d'atelier*); Torres Martín 1963, nº 58 (II); Frati 1975, bajo nº 87 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 230; Baticle/Marinas 1981, nº 368, repr.; Lipschutz 1982, s.p. repr.; Kagané 2005, p. 395.

Este lienzo es una repetición reducida del gran *San Francisco* del Milwaukee Art Center (I-96). Por su calidad se puede considerar como una copia realizada en el taller de Zurbarán donde se encontraban las dos obras originales de este mismo tema. El lienzo de Princeton repite en efecto la composición general del cuadro actualmente conservado en Milwaukee. Sin embargo los pliegues de la manga del brazo derecho son muy similares a los del pequeño lienzo del Saint Louis Art Museum (MO) pintado para el retablo de San Alberto (I-71). Se suele fechar hacia 1630-1635.

Copia de obrador
II-147
San Francisco de pie con una calavera
Óleo sobre lienzo, 55,5 x 32 cm
San Petersburgo, Museo del Ermitage (Inv. MEE 6015)

Procedencia: Petrogrado (San Petersburgo), Palacio del Mármol, colección del gran duque Constantin Constantinovitch; entra en las colecciones del Ermitage en 1919.

Exposiciones: Leningrado 1969, p. 14; Leningrado 1984, nº 38; Turku 1994, nº 12.

Bibliografía: *Leningrado* 1976, p. 176; Kagané 1984, pp. 68-69, repr.; Kagané 1994_2, pp. 67-69, repr. (*Zurbarán y taller*); Kagané 1997, nº 148, repr.; Kagané 2005, pp. 392-393, 395, 516, pl. 100, nº 235; Kagané/Kostenevich 2008, pp. 275-276, nº 150, fig. 150.

Este pequeño *San Francisco*, otra repetición reducida del gran *San Francisco* del Milwaukee Art Center (I-96), entró en el Ermitage en 1919 procedente del Palacio de Mármol, como "círculo de Zurbarán". Sin embargo, su calidad de ejecución permite pensar que pertenece al taller del maestro extremeño. Por sus dimensiones así como por su realización es muy parecido al ejemplar del Prado, depositado en el museo de Pontevedra. Ambas copias pueden fecharse entre 1630 y 1635.

Copia de obrador
II-148
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 56 x 30 cm
Pontevedra, Museo de Bellas Artes (Inv. nº N.Adq.T.1167)

Procedencia: Depósito del Museo del Prado al Museo de Bellas Artes de Pontevedra.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Soria 1953, en nº 44 (*copy*); Gaya 1955, p. 600; Guinard [1960] 1988, nº 341 (*atelier*); Torres Martín 1963, nº 58 (I); Gudiol 1976, nº 229; "Prado Disperso", *Boletín del Museo del Prado*, 1988, pp. 140-141, nº 3885, repr. (*atribuido a*); Flor 2000, p. 347, fig. 3; Kagané 2005, p. 395.

Este ejemplar de reducido tamaño de *San Francisco* demuestra la popularidad de los modelos conservados, uno en el Saint Louis Art Museum (I-71) –procedente del Colegio de San Alberto de Sevilla– y otro en el Milwaukee Art Center (I-96). Su buena calidad de ejecución induce a pensar que es una obra pintada en el obrador del maestro. Más alto que el *San Francisco* de Milwaukee, muestra en el fondo una mayor zona de claridad y algunas diferencias en la calavera. Por otra parte, la figura está pintada en un nicho como en el lienzo pintado para San Alberto.
El cuadro pertenece a las colecciones del Prado que lo adquirió como "Anónimo". Está depositado en el museo de Pontevedra.

Copia de Zurbarán
II-149
San Francisco en meditación
Óleo sobre lienzo, 119 x 89 cm
Localización actual desconocida

Procedencia: Sevilla, colección Albarracín, ca 1914; Sevilla, colección A. Domínguez Cobos, ca 1964; Milán, Algranti, venta 12 de diciembre de 1988, nº 97 (?) no vendido.

Exposiciones: Berlín-Viena-Dusseldorf-Ginebra-Hamburgo-Milán 1965, nº 22.

Bibliografía: Maugham [1952] 1988, p. 37, repr.; Torres Martín 1963, nº 39, repr. (*Zurbarán*); Torres Martín 1964, p. 440, fig. 2 (*ídem*); cat. exp. Berlín-Viena-Düsseldorf-Ginebra-Hamburgo-Milán 1965, nº 22, repr.; Gudiol 1976, bajo nº 239; cat. venta Milán 1988, nº 97, repr. (*Zurbarán*).

Esta pintura de escasa calidad se vendió en 1988 en Milán, pero se desconoce su localización actual. Fue publicada como autógrafa por Torres Martín y se mostró también como original en la exposición itinerante de Berlín y Milán en 1965. Fue reproducida en color en la revista *FMR* en 1988 como "*¿Zurbarán?*" Este lienzo poseía una réplica que estaba en la colección Concha Ibarra de Sevilla cuando lo publicó Torres Martin [Torres Martín 1963, nº 37, repr]. Ambos lienzos no son una mera repetición del ejemplar del Santa Bárbara Museum of Art (A-2), sino variantes con leves diferencias que se advierten especialmente en la cara más alzada e iluminada. Quizás se refieran los dos a un original perdido, pero por su calidad muy discreta son obra de un seguidor inspirado por la obra de Zurbarán. El éxito de esta composición lo prueba un cuadro de pésima calidad conservado en la iglesia parroquial de Olivares.

Obrador
II-150
San Francisco en oración
Óleo sobre lienzo, 190 x 110 cm
Madrid, Iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Maravillas y de los Santos Justo y Pastor
Restaurado en 1967-68 en el I.C.R. de Madrid

Procedencia: Madrid, parroquia San Miguel de los Octoes (?); Madrid, Iglesia de Las Maravillas, parroquia de los Santos Justo y Pastor.

Exposiciones: Granada 1953, nº 46; Madrid 1964-65, nº 34; Nueva York-París 1987-88, nº 62; Madrid 1988, nº 104; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 23.

Bibliografía: Tormo 1927, II, p. 179; Caturla 1953, p. 66, nº 43, fig. 35 (ed. Granada, p. 42, nº 46); Soria 1953, nº 91, fig. 61; Guinard [1960] 1988, nº 368, repr.; Torres Martín 1963, nº 104, repr.; Guinard 1964, p. 122; Sanz Pastor 1964-65, p. 131, repr.; Díaz Padrón 1971, nº 33, figs. 221-222; Carrascal 1973, pp. 204, 206; Frati 1975, nº 133, repr.; Gudiol 1976, nº 211, fig. 227; Ayala 1987, p. 157 (*evidentemente de taller*); Baticle 1988, pp. 318-320, repr.; Delenda 1988, p. 318; Serrera 1988, p. 408 (*taller*); Navarrete 1998-2000, pp. 140, 144, repr.

La primera en dudar de la autoría de este cuadro fue Nina Ayala Mallory en su importante artículo crítico sobre la exposición monográfica de 1987 dedicada a Zurbarán en Nueva York y después en París. Opinión que compartimos así como lo hizo Juan Miguel Serrera en el catálogo de la muestra monográfica celebrada en Madrid en 1988. Guinard señala el parecido existente con el rostro del *San Francisco* de la National Gallery de Londres de 1639, dicho parecido se puede explicar si el lienzo de la Iglesia de las Maravillas fue pintado en el obrador con un mismo modelo. Su compañero *San Diego de Alcalá* (A-5), restaurado en 2008 con motivo de la exposición *Alcalá, una ciudad en la historia* de la Real Academia de San Fernando, es de una calidad superior y puede atribuirse al maestro con participación del obrador. Ambos santos llevan el hábito de los franciscanos de la Observancia y pudieron formar parte de un retablo fechable en la década 1645-1650.

Réplica de obrador
II-151
San Francisco rezando en una gruta
Óleo sobre lienzo, 156 x 96 cm
Indianápolis (IN), Indianapolis Museum of Art (Inv. nº 62-13)

Procedencia: España, colección V duque de Granada de Ega; su hija condesa de Peytes de Montcabrier; Túnez, conde Henri de Peytes de Montcabrier; Niza, condesa Henri de Peytes de Montcabrier; Nueva York, Knoedler & Co; donado por Mr and Mrs Herman C. Krannert al Herron Museum of Art de Indianápolis en 1962, futuro Indianapolis Museum of Art.

Exposiciones: Indianápolis-Providence 1963, nº 88.

Bibliografía: Coley 1963, pp. 4-8, repr.; Coley 1963_1, n. p., nº 88, fig. 88; Torres Martín 1963, nº 263a, repr.; Guinard 1964, pp. 121-122; Pemán [1964] 1989, pp. 266-269; Miller 1970, pp. 68-70, repr.; Frati 1975, nº 522.

La exposición *El Greco to Goya* celebrada en Indianápolis y Providence (Estados Unidos) en 1963 dio a conocer este *San Francisco rezando en una gruta*, distinto de los modelos conocidos hasta esa fecha. Según Coley que publicó el cuadro, Soria había examinado el lienzo en París considerándolo como una obra de Zurbarán fechada entre 1645 y 1655. López Rey dudaba de esta atribución y pensaba que podía ser una buena copia de un original perdido [correspondencia inédita, marzo de 1962].
Solo conocemos el cuadro americano por fotografía, pero la reciente aparición de otra versión similar de este San Francisco, de muy alta calidad (I-231), parece confirmar la opinión de dicho historiador. No se trata aquí de una mera copia sino de una excelente réplica de taller donde aparecen algunas diferencias. En la versión americana la figura no es tan alargada, lleva el estigma del clavo visible en la mano y el paisaje aparece más ancho sin la cruz y con una pequeña ermita. También hay leves diferencias en los pliegues y en el cordón que cae más vertical en la presente versión.

Réplica (¿obrador y Zurbarán?)
II-152
San Francisco rezando en una gruta
Óleo sobre lienzo, ca 160 x 100 cm
Ábalos (Logroño), Palacio del marqués de Legarda

Procedencia: comprado en Madrid en el siglo XVIII por Francisco Ramírez de la Piscina; por herencia en la familia de los marqueses de Legarda, sus propietarios actuales.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard 1964, pp. 121-122; Pemán [1964] 1989, pp. 266-269, fig. 13; Gudiol 1976, nº 553, fig. 494.

Réplica de obrador de I-231. Sólo conocemos este lienzo por la fotografía del archivo Mas de Barcelona.

Copia de Zurbarán
II-153
San Francisco de rodillas en oración
Óleo sobre lienzo, 55 x 78 cm
Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes

Procedencia: Colección José Prudencio Guerrico; Museo Nacional de Buenos Aires.

Exposiciones: Buenos Aires 1934, nº 473.

Bibliografía: Cat. exp. Buenos Aires 1934, p. 89.

Copia de Zurbarán
II-154
San Francisco en éxtasis
Óleo sobre lienzo, 151 x 94 cm
Paradero desconocido

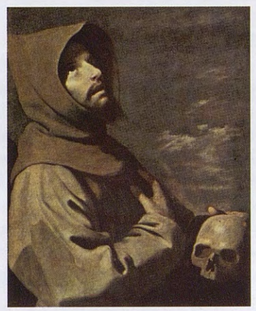
Procedencia: Londres, venta Christie's, 17 de diciembre de 1999, nº 217 (40.000 £).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1999, nº 217, repr. (*follower of Francisco de Zurbarán*).

La figura del santo es una buena copia antigua del I-183, presentada aquí en un paisaje.

Copia de Zurbarán
II-155
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 68,5 x 57 cm
Múnich, colección privada



Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Copia tardía del *San Francisco* de Múnich (I-261).

Réplica de obrador
II-156
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 156)
Restaurado en 1999, bajo la dirección de Fuensanta de la Paz

Procedencia: Legado al museo de Sevilla por González Abreu en 1928.

Exposiciones: Rió de Janeiro 1983, nº 47; Badajoz 1998-1999, nº 36; Granada 1999, nº 25.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 336 (*¿buena réplica de taller?*); Soehner 1963, p. 221; Torres Martín 1963, nº 273 (I); Hernández Díaz 1967, nº 458, repr.; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 77, repr. (*anónimo, réplica de taller de Zurbarán*); Valdivieso 1991, p. 171, nº 190, repr. (*taller*); Caturla/Delenda 1994, p. 222; Valdivieso 1998-1999, pp. 104-105 (*réplica de taller*); Cano 1999, pp. 156-158, repr. (*Zurbarán y seguidor*).

Se desconoce la antigua procedencia de este *San Francisco* donado al museo en 1928 por González Abreu. Por su estilo y su parecido con la espléndida versión de Múnich (I-261), recuerda a las obras del periodo final madrileño. Presenta varias diferencias con dicho cuadro sobre todo en el enfoque de la figura y en la presencia de un crucifijo que aparece erguido en un matorral. Una reciente restauración ha mostrado calidades de ejecución que permiten considerar este lienzo como una buena réplica de taller. El éxito de esta composición queda de manifiesto en las otras versiones parecidas. (II-157 y II-158).

Copia de Zurbarán
II-157
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm
Barcelona, colección Aguilera

Procedencia: Madrid, colección Eduardo Martínez del Campo; Barcelona, colección Aguilera.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 40.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 29, repr.; Cascales 1911, p. 93; Mayer [1928] 1942, p. 343; Guinard [1960] 1988, nº 364; Shoener 1963, p. 220; Gudiol 1976, nº 532, fig. 473; Valdivieso 1998-1999, p. 104 (*réplica de taller*).

Copia –o réplica de taller–, algo más pequeña del cuadro del museo de Sevilla (II-156). Este lienzo se presentó en la exposición *Zurbarán* de 1905 cuando pertenecía a Eduardo Martínez del Campo. Sólo conocemos esta versión por una fotografía antigua.

Copia de Zurbarán
II-158
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 85 x 79 cm
Jerez de la Frontera, colección Joaquín Rivero

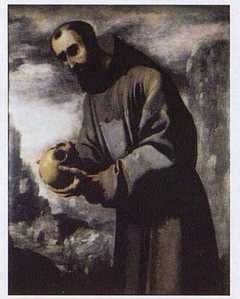
Procedencia: ¿Sanlúcar de Barrameda, colección Hidalgo?; adquirido en el comercio de arte en 1992.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Copia del *San Francisco* del museo de Sevilla (II-156). El éxito de esta composición se comprueba por el gran número de copias.

Replica de obrador
II-159
San Francisco de medio cuerpo con una calavera
Óleo sobre lienzo, 101 x 81 cm
Buenos Aires, colección privada



Procedencia: Sevilla, colección Gestoso y Pérez, finales del siglo XIX; Cádiz, colección Angel Picardo Blázquez, principios del siglo XIX; por herencia Buenos Aires, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Kehrer 1918, pp. 138, 151, nº 52, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 350; Torres Martín 1963, nº 227 (III); Torres Martín 1964, pp. 440-441; Frati 1975, bajo nº 330; Gudiol 1976, nº 398; Navarrete 1998-2000, p. 47, nota 84.

De esta interpretación de *San Francisco meditando con una calavera* se conocen numerosos ejemplares de cuerpo entero, o de medio cuerpo como la que ahora estudiamos. El santo de Asís aparece en todas ellas muy moreno, de extremada delgadez y expresión ascética en el rostro demacrado. Viste el hábito remendado de los Hermanos Menores Capuchinos Descalzos. Su silueta muy alargada destaca sobre precipicios rocosos y cielos nubosos. Llama la atención sus curiosas manos de fuerte complexión, huesudas y con dedos muy largos.
Los artistas de todos los tiempos quisieron crear para los comitentes de las diferentes ramas de la Orden de los Hermanos Menores un verdadero retrato de su fundador. Se veneran en el Sacro Convento de Asís y en el Convento de Ognisanti en Florencia dos hábitos que llevó el propio San Francisco. Aunque muy destrozados, estos sayales se parecen más a los de los Capuchinos que a los de los Frailes Conventuales u Observantes [Albocacer 1928, pp. 176-177]. Zurbarán siempre atento a satisfacer a sus comitentes, pinta aquí a su fundador con el hábito de la reforma capuchina.
La presente versión que solamente conocemos por fotografía, podría ser la mejor de la serie, quizás réplica de obrador de un original perdido que entonces sería cabeza de serie. Se suelen fechar estas representaciones tan repetidas durante el último periodo sevillano, hacia 1650-1658.

Copia de Zurbarán
II-160
San Francisco de medio cuerpo con una calavera
Óleo sobre lienzo, 102,5 x 77,5 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Madrid, colección privada; Londres, venta Christie's, 6 de julio de 1984, lote 89 (no vendido); paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1984, nº 89, repr. (*Zurbarán*).

Copia de Zurbarán
II-161
San Francisco de medio cuerpo con una calavera
Óleo sobre lienzo, 108 x 84 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Venta Koller, Zúrich, 24 de septiembre de 2003, nº 3015 (16.520 F. suizos).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Zúrich 2003, pp. 19-20, repr. (*Zurbarán*).

Copia de Zurbarán
II-162
San Francisco de medio cuerpo con una calavera
Óleo sobre lienzo
Paradero desconocido

Procedencia: Colección Gustavo Gallardo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torres Martín 1963, nº 227, repr.; Torres Martín 1964, p. 441, figs. 4-5.

Obrador
II-163
San Francisco de pie con una calavera
Óleo sobre lienzo, 180 x 108 cm
Valladolid, Fundación Cristóbal Gabarrón

Procedencia: Jerez de la Frontera, cartuja (?); París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 351 (1), 361 (4) (?); Londres, venta Louis-Philippe, 14 de mayo de 1853, nº 285 (?); comprado por J.S.W. Sawbridge-Erle-Drax (49 £) (?); Londres, venta Drax, Christie's, 19 de febrero de 1910, nº 130; comprado por Quinto; Valencia, colección V. de Muñoz de Ortiz; Berlín, Rudolph Lepke, venta Muñoz de Ortiz, 12 de diciembre de 1911, nº 65; Florencia, colección Volterra, 1936; Milán, colección Foresti; Hova (Suecia), Mrs Dagmar Carlsson; Nueva York, Knoedler & Co; Walter P. Chrysler Jr.; Norfolk (Va), The Chrysler Museum; Nueva York, venta Sotheby's, 2 de junio de 1989, nº 5 (38.000 $), comprado por la familia Gabarrón; Valladolid, colección de la Fundación Cristóbal Gabarrón, 1992.

Exposiciones: Gotemburgo 1942, nº 14; Fort Worth-Tulsa-Austin 1962-63, s. n.; Salamanca 1997, nº ARL-26.

Bibliografía: *París* 1838-48, nº 351 (1), nº 361 (4) (?); Stirling [1848] 1891, III, p. 927 (?); cat. venta Berlín 1911, p. 15, pl. 5; Mayer [1928] 1942, p. 337; cat. exp. Gotemburgo 1942, s. p., repr.; Guinard [1960] 1988, nº 349; Suida Manning 1962-63, pp. 36, 47, repr.; Torres Martín 1963, nº 227 (II); Torres Martín 1964, p. 441, nota (x); Maclaren/Braham 1970, p. 138, nota 9; Frati 1975, bajo nº 330; Gudiol 1976, nº 397; Baticle/Marinas 1981, nº 361, repr.; cat. venta Londres 1989, nº 5, repr.; Parrado 1997, pp. 158, 186-187, repr.; Navarrete 1998-2000, p. 46, fig. 31 y pp. 100, 107, fig. [8.1] (*Zurbarán y obrador*).

En 1981 Baticle y Marinas propusieron identificar el nº 351 de la Galerie Espagnole de Louis-Philippe (*Moine en méditation tenant une tête de mort*), de dimensiones similares, con este *San Francisco* entonces propiedad del Chrysler Museum de Norfolk (VA). La trayectoria posterior a su venta en Londres en 1910 está bien documentada. Pertenece muy probablemente a una serie dispersa de "Santos Fundadores de Órdenes" que el obrador de Zurbarán debió producir en cantidades importantes a partir de 1640 hasta su instalación en Madrid de 1658. Estas grandes figuras procesionales al aire libre estarían destinadas al mercado de América. Por cierta sequedad de ejecución del ejemplar que estudiamos dudamos de que sea de la mano del propio maestro. Según Guinard el modelo original de este San Francisco fue destruido en 1936 durante la Guerra civil en la Iglesia de Villalba del Alcor (Huelva).

Obrador
II-164
San Francisco de pie con una calavera
Óleo sobre lienzo, ¿173 x 100 cm?
¿Sevilla, colección privada?

Procedencia: Villalba del Alcor (Huelva), iglesia; desaparecido durante la guerra civil en 1936; ¿Sevilla, colección privada?

Exposiciones: Sevilla 1930, nº 62.

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, p. 337; Guinard 1949, III, p. 33, pl. XVI; Guinard [1960] 1988, nº [348]; Torres Martín 1963, nº 227 (I); Torres Martín 1964, pp. 440-441, fig. 3; Frati 1975, nº 330; Gudiol 1976, nº 396; Navarrete 1998-2000, p. 46, fig. [36], p. 102, fig. [8.3] (*taller*).

Este lienzo fue publicado por Guinard en 1949 y posteriormente por Torres Martín. Ambos autores indicaban que se trataba de la obra que estaba en la iglesia de Villalba del Alcor (Huelva). Este hermoso *San Francisco* desapareció de dicha iglesia en 1936. En 1964 Torres Martín suponía que la obra robada había aparecido en casa de un anticuario sevillano. La calidad de dicha obra, hoy en día en colección privada de Sevilla, no permite considerarlo como una obra de la mano de Zurbarán. Puede que sea una réplica de taller del cuadro desaparecido en la Guerra civil. Torres Martín indica que existe otra versión de este lienzo en una colección privada de Jerez de la Frontera [Torres Martín, 1963, nº 227 (V)].
Se conocen varias versiones de medio cuerpo del *San Francisco* de Villalba del Alcor (ver *supra* nºs II-159 a II-162).

Obrador
II-165
San Francisco de pie con una calavera
Óleo sobre lienzo, 180 x 103 cm
Sevilla, Arzobispado

Procedencia: Sevilla, arzobispado, salón principal.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Albocacer 1928, p. 207; Soria 1953, nº 108; Guinard [1960] 1988, nº 344; Frati 1975, nº 172, repr.; Gudiol 1976, nº 341, fig. 322; Falcón 1997, nº 225, repr.; Lacarta/Cuenca/Plana 2008, p. 250.

Guinard, con razón, juzga este *San Francisco* el peor de los cuatro lienzos de mismo tamaño del Palacio Arzobispal de Sevilla y obra muy floja. El santo viste el hábito de los Hermanos Menores de la Observancia, con capucha redondeada, en postura repetidísima en el obrador de Zurbarán.

Círculo de Zurbarán
II-166
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 97 x 78 cm
Castres, Musée Goya (Inv. D.73.1.1)

Procedencia: Castillo de Villandry (Francia), colección Dr. Joachim Carvallo antes de 1913; comprado por el museo del Louvre (R.F. 1952-21) al Sr. Ujalki en 1952; Castres, Musée Goya, depósito del Louvre en 1973.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 371, repr. (*vigoureuse réplique d'atelier*); Foucart-Walter 1981, p. 130; Augé [1986] 1989, nº 39 (*école espagnole XVIIe siècle*); Ressort 2002, p. 368, repr. (*entourage de Zurbarán*); Proell 2002-03, pp. 425-426 (*ídem*); Augé 2005, nº 63, p. 87, repr. (*anonyme XVIIe, entourage de Zurbarán*).

Se conoce otra versión de este lienzo conservada en el castillo de Batres (II-167). Ambos lienzos podrían ser la copia de un original perdido.

Círculo de Zurbarán
II-167
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm
Castillo de Batres (Madrid), colección Moreno de Cala

Procedencia: Colección Don Luis Moreno de Cala en el Castillo de Batres.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Junquera 1992, p. 160, repr.; "The Poetry of Place: Castle of Batres Honors its Literary Heritage", *Architectural Digest*, noviembre de 1995.

¿Copia de un original perdido de Zurbarán?
II-168
San Francisco
Óleo sobre lienzo, 201.5 x 109.5 cm
Encinacorba (Zaragoza), Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Mar
Restaurado en 2007 por la Escuela-Taller "Pietro Morone" bajo la dirección de Verónica Badenas Guillemón

Procedencia: Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Mar, Encinacorba (Zaragoza).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 343, repr. (*probablement œuvre d'atelier*); Gudiol 1976, nº 231; "Taller de Restauración de Arte Mueble. Encinacorba, San Francisco de Asís", en *Escuela-Taller "Pietro Morone"*, Zaragoza, 2007, pp. 54-55, repr. (*círculo de Zurbarán*); Lacarta/Cuenca/Plana 2008, pp. 241-257, 260, 262-265, figs. 3, 5-8.

Al publicar por vez primera el *San Francisco* de la iglesia de Encinacorba, Guinard elogió su "potencia plástica, la construcción rigurosa del cuerpo en triángulos superpuestos" de este "cuadro bastante brutal" y lo atribuyó "probablemente al obrador" de Zurbarán. Este lienzo de gran tamaño acaba de ser cuidadosamente restaurado en la Escuela-Taller "Pietro Morone" de la Diputación Provincial de Zaragoza. Gracias al análisis previo del lienzo, a través de una exposición de rayos infrarrojos y ultravioletas, se ha obtenido una firma poco lisible "Luis Tris… tan fa…t 1628" (fig. 1) que podría pertenecer a uno de los asistentes o seguidores de Zurbarán.
Aunque la calidad de la obra parezca muy desigual, el autor de este gran lienzo se inspira claramente en dos lienzos del maestro extremeño. El cuerpo entero y el hábito están copiados del gran *San Francisco* del Milwaukee Art Center (I-96) mientras el rostro en éxtasis tiene un enorme parecido con el del santo en la Porciúncula del Museo de Cádiz (I-47). Ambas obras son del primer periodo de Zurbarán.
Dos pinturas de *San Francisco* de medio cuerpo se asemejan mucho al lienzo de Encinacorba, uno del museo del Louvre depositado en el museo Goya de Castres (II-166). El otro se conserva en el castillo de Batres (II-167).

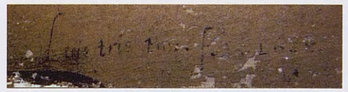


Fig. 1: Estudio con luz ultravioleta del detalle de la firma.

Obrador y Zurbarán
II-169
San Francisco de asís según la visión del papa Nicolás V
ca 1640
Óleo sobre lienzo, 207 x 106,7 cm
Boston, Museum of Fine Art, Herbert James Pratt Fund (Inv. nº 38-1617)

Procedencia: Madrid, comprada por el embajador Lord Heylesbury, 1823; venta Lady Heylesbury, 1926, nº 1358 (21 £); Londres, Tómas Harris, 1931; Lucerna, 1938, comprada por Böhler y Steinmeyer; comprada por el museo de Boston en 1939 (Herbert James Pratt Fund).

Exposiciones: Londres 1931, s.n.; Hamburgo 1935, nº 27.

Bibliografía: Waagen 1857, suppl., p. 389; cat. exp. Londres 1931, pp. 5-6, repr.; Borenius 1931, p. 34; cat. exp. Hamburgo 1935, nº 27, repr.; *The Art News* 1939, p. 19; Soria 1953, nº 184, fig. 130; Gaya 1958, nº 3107; Guinard [1960] 1988, nº 374, repr.; Camón [1961] 1985, p. 297; Baticle 1963, p. 253; Torres Martín 1963, nº 209; Gaya 1964, p. 69; Gállego 1968, pp. 240-241; Brown 1973, pp. 134-135, pl. 38; Carrascal 1973, p. 222; Frati 1975, nº 370, repr.; Gudiol 1976, nº 235; Young 1976$_3$, p. 651; Murphy 1985, p. 309, repr.; Sureda 1987, pp. 109, 197; Baticle 1988, p. 336; Lavergne 1992, p. 104; Lavergne/Buijs 1993, p. 104; Caturla/Delenda 1994, pp. 225-226, repr.; Sureda 1998, p. 109; Sureda 2000, pp. 202-203; Pérez Sánchez 2000$_1$, p. 146; Fernández Pardo 2007, II, pp. 190, 549; V, p. 555.

Esta otra versión de *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V* se parece mucho al lienzo de Lyon (I-99): el santo está claramente erguido en un nicho como si se tratara de una estatua, cuya sombra se perfila nítidamente a la derecha. Aunque la expresión del santo no es tan extática, la boca aparezca más cerrada y el fondo más oscuro. La ejecución no es tan sutil y por esta razón pensamos que el cuadro de Boston es una réplica de taller de buena calidad con participación del maestro.
Aunque este tema no es frecuente, la versión tan sencilla creada por Zurbarán tuvo un indudable éxito. En el castillo francés de Villandry estuvo una excelente réplica de obrador de gran tamaño de localización actual desconocida (II-170). Quizás procedía de la galería española de Louis-Philippe, figurando como tal en la famosa exposición de arte español en 1925 de la Galerie Charpentier en París con el nº 115. Una pequeña copia antigua estuvo en el mercado de arte hacia el año 2000 (fig. 1).

Fig. 1: Copia antigua, mercado de arte, ca 2000.

Réplica de obrador
II-170
San Francisco de asís según la visión del papa Nicolás V
Óleo sobre lienzo, 190 x 105 cm
Paradero desconocido

Procedencia: [París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 349 (1), nº 350 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 13 de mayo de 1853, nº 207; comprado por Graves (12 £); Londres, colección G.A. Hoskins; Londres, venta 17-18 de junio de 1864, nº 216; Londres, venta G. Burnett, 15 de marzo de 1872] (?); París, Sra. Demotte, 1925; Château de Villandry, colección Carvallo; venta Tours, 19 de noviembre de 1953, nº 94; París, Galerie Pardo, 1963; paradero desconocido.

Exposiciones: Mánchester 1857, nº 790 (?); París 1925, nº 115.

Bibliografía: Waagen 1854, II, p. 259 (?); Lavice 1867, p. 226 (?); cat. exp. París 1925, p. 168, repr. (*Zurbarán*); Sánchez Cantón 1926, p. 43, repr. (*ídem*); cat. venta Tours 1953, nº 94 (*attribué à*); Guinard [1960] 1988, nº 376 (*réplica de menor calidad*); *Apollo* mayo 1963, repr.; Baticle/Marinas 1989, p. 229 (*peut-être pas le tableau Louis-Philippe*); Lavergne/Buijs 1993, p. 43 (*réplique de moins bonne facture*); Sureda 1998, p. 109 (*réplica de taller*); Proell 2002-03, pp. 409-412, 436, repr. (*atelier de?*).

Réplica fiel pero de calidad media del *San Francisco de Asís según la visión del Papa Nicolás V* del museo de Lyon (I-99). Este cuadro pudo formar parte de la colección Louis-Philippe pero sus dimensiones son mayores de las del expuesto en París entre 1838-1848.

Obrador y Zurbarán
II-171
San Francisco recibiendo los estigmas
Óleo sobre lienzo, 247,5 x 167,5 cm
Firmado o inscrito sobre la cubierta del libro: *Fran/Zurbarán*
Colección privada centroamericana

Procedencia: Madrid, colección Godoy (?); comprado en Madrid por Taylor, entre 1833 y 1837; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838, nº 345 (1), nº 355 (4); Londres, venta Louis-Philippe, 6 de mayo de 1853, nº 49; comprado por Gritten (16 £); Londres, colección Ch. Holden White; Londres, Giuseppe Bellesi, 1935; Londres, colección G. Tómas Harris, 1938; Nueva York, Carl W. Hamilton, hasta 1942; do-

nado por George R. Hann en 1969 al Metropolitan Museum of Art de Nueva York; Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1969-1989 (Inv. 69.54); Nueva York, venta Sotheby's, 2 de junio de 1989, nº 4 (230.000 $); Londres, venta Christie's, 24 de mayo de 1991, nº 94 (132.000 £); colección privada; Londres venta Sotheby's, 9 de diciembre de 2004, nº 329 (108.640 £, ca 150.000 €); colección privada centroamericana.

Exposiciones: Londres 1938, nº 15.

Bibliografía: Quillet 1808, fol. 8 (?); *París* 1838, nº 345 (1), nº 355 (4); cat. venta Londres 1853, p. 10 (*acquis à Madrid, d'un couvent de Franciscains*); Mayer 1936, p. 43; cat. exp. Londres 1938, pp. 46-47, repr. (*Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 334, repr. (*signature douteuse*); Frati 1975, nº 559 (*œuvre d'atelier ou de disciple?*); Gudiol 1976, nº 552, fig. 493; Baetjer 1980, I, pp. 198-199, nº 69.54; II, fig. 69.54; Baticle/Marinas 1981, nº 355, repr.; Calvo 1982, p. 224; Rose 1983, I, p. 431; Bottineau 1988, p. 52; Lipschutz 1988, pp. 187, 238; cat. venta Nueva York 1989, nº 4, repr. (*Zurbarán and studio*); cat. venta Londres 1991, pp. 156-157, repr. (*ídem*); cat. venta Londres 2004, pp. 56-57, repr. (*Zurbarán*); Rose 2006, pp. 84, 86-87, fig. 2 (*Zurbarán y taller*); Fernández Pardo 2007, II, p. 529, fig. 228; Rose 2008, nº 719.

El *Zurbarán recibiendo los estigmas* que estudiamos aquí, representa el más famoso episodio de la vida de San Francisco. Tuvo lugar en el día de la Exaltación de la cruz de 1224 en el monte Alverna antes de que amaneciera: estando orando el *poverello*, se le apareció un "serafín con seis alas de fuego" que presentaba la forma de un hombre crucificado. La iconografía tradicional reune dos momentos sucesivos porque soló después de la desaparición del serafín aparecieron los estigmas. En el extremo está tradicionalmente fray León, dormido durante la aparición milagrosa [*Consideraciones sobre las llagas*, III]. Aquí dicha aparición no coincide verdaderamente con las fuentes literarias: quien se muestra milagrosamente al santo en éxtasis es un Cristo resucitado y alado, no como un serafín sino como un simple ángel de dos alas.
Esta representación inusual del evento bien podría corresponder a un cuadro de la colección de Godoy como lo sugirió acertadamente Isadora Rose en 2006. En el catálogo de la colección establecido por Fréderic Quillet en 1808 aparece un "saint François devant Jésus très beau" atribuido a Zurbarán. Entre los numerosos lienzos del Santo de Asís, el presente cuadro es la única obra zurbaranezca que se ajusta a la descripción de un "San Francisco ante Jesús". "Puede ser que Godoy consiguió esta obra entre los cuadros desplazados del antiguo convento e iglesia San Francisco el Grande de Madrid" [Rose 2008, nº 719]. Bien conocidas son las vicisitudes que sufrió la colección del Príncipe de la Paz. La historia posterior a 1838 resulta muy complicada pero está perfectamente documentada [véase *Procedencia*]. A pesar de su remarcable origen, la inscripción "Fran/Zurbarán" que se puede leer en el libro no es una firma y la autoría del cuadro ha sido cuestionada desde 1975. Guinard lo consideró como una "obra importante" sin establecer claramente su autoría. Frati lo catalogó como obra de taller, o de un discípulo. Aunque su procedencia sea madrileña no parece un cuadro tardío sino más bien del cuarto decenio y pintado en el obrador bajo estrecho control del maestro. El San Francisco se asemeja al santo de la *Porciúncula* del museo de Cádiz (I-47), pero el tratamiento de la figura, del paisaje es muy duro y los violentos planos de luz no parecen ser de la propia mano del maestro extremeño.

"Oficial de Zurbarán"
II-172
San Francisco recibiendo los estigmas
Óleo sobre lienzo, ca 80 x 100 cm
Bienvenida, Iglesia Parroquial

Procedencia: Bienvenida, Iglesia Parroquial, Capilla de la Encarnación.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Manzano 1949, n.p. (*Zurbarán?*); Carrasco Llanes 1974, pp. 291-292 (*Zurbarán*); Tejada 1988, pp. 19-21; Caturla-Delenda 1994,
pp. 96-97, repr.

De un seguidor de Zurbarán, este pequeño lienzo reproduce invertida la composición de los cuadros de Bogotá (II-173) y de Bilbao (II-174). Pertenece a un retablito situado del lado del Evangelio en la iglesia parroquial de Bienvenida. No hemos logrado ver un documento que dicen que existe en el archivo de dicha parroquia, según el cual Zurbarán escribe a la donante del retablito que, por estar muy ocupado, mandara a Bienvenida uno de sus oficiales "el mejor que tengo" [Carrasco Llanes 1974, p. 292].

Seguidor de Zurbarán
II-173
San Francisco recibiendo los estigmas
Óleo sobre lienzo, 164 x 111 cm
Inscripción en el reverso: ***El Sr. Dor. Dn. Anto. Verástegui Oidor de esta Rl. Audiencia de Sta. Fe por su especial devoción de la Uagas de Nro. Pe. Sn. Franco dió a este su Convto. esta Pintura para que cada año se ponga en el Altar mayor en los días del Quinario para benefico de los fieles año de 1768***
Bogotá, iglesia del Convento de San Francisco

Procedencia: Bogotá, iglesia del Convento de San Francisco, donado por Antonio de Verástegui en 1768.

Exposiciones: Bogotá 1988, nº 22; Caracas 1988, nº 22.

Bibliografía: Soria 1953, nº 172, fig. 119; Gaya 1958, nº 3097; Guinard [1960] 1988, nº 336; Torres Martín 1963, nº 238; Lozoya 1964, p. 63, repr.; Frati 1975, nº 318; Gudiol 1976, nº 475, fig. 427; Escallón 1988, pp. 48-49, 58-64, repr.; Gutiérrez 1988, p. 12, fig. 7; Sebastián 1990, p. 316.

Soria publicó el cuadro como una obra autógrafa en 1953. Sólo conocemos el lienzo de la iglesia del Convento de San Francisco de Bogotá por fotografías de modesta calidad, por lo que es imposible decidir si se trata de una mera copia hecha por ayudantes de un original de Zurbarán perdido. La iconografía del lienzo es más tradicional que la del cuadro que estuvo en el Metropolitan Museum de Nueva York. Aquí la estigmatización de San Francisco reproduce el texto exacto de las *Consideraciones sobre las llagas*: "Se le apareció en ágil vuelo un serafín con seis alas de fuego y ese serafín presentaba la forma de un hombre crucificado. Dos alas se extendían sobre su cabeza, otras dos cubrían el cuerpo totalmente mientras volaba con los restantes" (fig. 1).

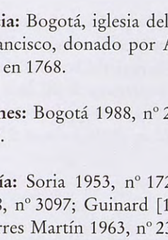


Fig. 1: Inscripción en el reverso.

Obrador
II-174
San Francisco recibiendo los estigmas
Óleo sobre lienzo, 153 x 111 cm
Bilbao, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 69/252)

Procedencia: Bilbao, colección privada; Madrid, colección Taramona-Basabe, 1953; legado al museo de Bilbao en 1953 por Mercedes Basabe, viuda de Manuel de Taramona.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Soria 1953, bajo nº 172; Guinard [1960] 1988, nº 337 (*atelier*); Torres Martín 1963, bajo nº 238; Gaya 1968, p. 178 (*taller*); Frati 1975, bajo nº 318 (*réplique d'atelier*); Gudiol 1976, p. 115, nº 476; Luna 1987, p. 17, repr.; Galilea 1993, pp. 838-842, fig. 357 (*taller*); Galilea 1995, pp. 9, 19, 38, repr.

Repetición con algunas variantes del San Francisco de Bogotá, pintado hacia 1640 y donado al convento de San Francisco en 1768 por Antonio Verastegui, residente en Bogotá como presidente de la Corte Suprema de Nueva Granada. Ambos lienzos podrían ser copias de un original perdido.

Obrador
II-175
San Antonio de Padua
Óleo sobre lienzo, 180,5 x 113 cm
Ann Arbor (MI), The University of Michigan Museum of Art

Procedencia: Sevilla, colección Francisco Romero de Balmaseda; Tyntesfield, Somerset (G.B.), barón Wraxall; Londres-Bristol, Frost & Reed; Dallas (TX), W.R. Fine Galleries; Dallas, John T. Sanders; Ann Arbor, The University of Michigan Museum of Art (comprado por 24.000 $ en 1960).

Exposiciones: Indianápolis-Providence 1963, nº 85; Estados Unidos 1973-75, nº 1.

Bibliografía: Cat. exp. Indianápolis-Providence 1963, n. p., repr.; Gaya 1964, p. 68; Brown [1973] 1991, pp. 84-85, pl. XIII; cat. exp. Estados Unidos 1973-75, pp. 20-21, repr.; Gudiol 1976, nº 216, fig. 234; Glendinning 1989, p. 121; Delenda/Curie 2005, p. 4 (*atelier*); Delenda 2005, p. 246 (*taller*).

Según el catálogo de la exposición de Indianápolis de 1963 este cuadro estaba en la colección Balmaseda de Sevilla pero no lo cita Lavice en su repertorio de colecciones españolas [Lavice 1864, p. 275]. Otra versión de este cuadro se encuentra en una colección privada de Jerez de la Frontera. Por su impronta muy zurbaranesca ambas pinturas podrían ser copias de un original perdido.

Seguidor de Zurbarán
II-176
San Antonio de Padua
Óleo sobre lienzo, 148 x 108 cm
Madrid, Museo Nacional del Prado
(Inv. nº 3010)

Procedencia: Manzanilla, colección privada, desde el siglo XVIII; Sevilla, colección Salvador Cumplido, 1905; Boston, colección Russel B. Steerlus; Sevilla, colección Alfonso Grosso (director del museo de Sevilla); comprado por el Ministerio de la Educación Nacional para el Museo del Prado en 1958.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 41; Sevilla 1930, nº 17; Madrid 1969, nº 3010; Zaragoza 1988, nº 47; Ginebra 1989, nº 30; Andorra 1991, s. n., s. p.; México 1991, s. n.; Padua 1995, nº 19; Barcelona 1998, nº 10.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 29, repr.; Kehrer 1918, p. 151; cat. exp. Madrid 1927, p. 103; Soria 1944, p. 170; Guinard 1947, II, p. 201; Soria 1953, nº 202, fig. 144; *G.B.A.* 1960, p. 27, fig. 92; Guinard [1960] 1988, nº 385, repr.; Sánchez Cantón 1962, p. 312, pl. IV; Torres Martín 1963, nº 263; Pantorba 1964, pp. 23-24, repr.; Angulo 1969, nº 3010; Carrascal 1973, p. 206; Frati 1975, nº 340, pl. LIX; Gudiol 1976, nº 473, fig. 425; Gaya 1976, pp. 115, 351, fig. 425; Lafuente 1978, p. 115; Camesasca 1988, p. 110, repr.; Gómez Moriana 1988, pp. 206-207, repr.; Pérez Sánchez 1989, p. 74, repr.; *Madrid* 1990, nº 1839; Sureda 1995, pp. 56-57, repr.; Antonio 1998, pp. 116-119, 225-226, repr.; Luna 2000, p. 62.

Aunque nunca se ha puesto en duda la autoría de este lienzo, varios historiadores han llamado la atención sobre sus evidentes fallos justificándolos con una supuesta fecha tardía de ejecución. En realidad no pensamos que este *San Antonio de Padua* pueda ser de la mano de Zurbarán: la dureza del rostro del santo, la desproporción del cuerpo del Niño, el gris plomizo del hábito franciscano así como el tratamiento muy seco de las azucenas, no pueden ser de la misma mano que el espléndido *San Antonio* de Etreham (I-42). Se trata evidentemente de la obra de un buen seguidor anónimo del pintor extremeño que supo traducir de un modo muy logrado el diálogo místico entre el santo franciscano y el Niño Dios.
Guinard publicó otra composición de mayor tamaño similar a esta pero con variantes y que se encontraba en la colección Gómez Castillo de Sevilla [Guinard 1960, nº 386]. También Buendía dio a conocer otra versión de medio cuerpo muy repintada con leves diferencias [Buendía 1965, p. 281]. Por existir ambos lienzos además del cuadro de Prado, podríamos suponer que Zurbarán pintó un original perdido actualmente que copiaron seguidores suyos.

Seguidor de Zurbarán
II-177
San Antonio de Padua
Óleo sobre lienzo, 73 x 47,5 cm
Cádiz, herederos de la colección Huart

Procedencia: Sevilla, colección privada, 1880; Cádiz, colección Émile Huart; Cádiz, propiedad de sus herederos.

Exposiciones: Granada 1953, nº 30; Madrid 1964-65, nº 97.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1896, nº 94 (*Bernabé de Ayala?*); Angulo 1944, pp. 6-7, fig. 7; Pemán [1946] 1989, pp. 45-46; Gaya 1948, nº 57; Caturla 1953, pp. 59-60, nº 30, fig. 25 (ed. Granada, p. 39, nº 30); Soria 1953, nº 7, fig. 3; Lozoya 1955, p. 141; Guinard [1960] 1988, nº 388, pl. 73; Camón [1961] 1985, p. 253; Torres Martín 1963, nº 11, repr.; Sanz-Pastor 1964-65, p. 191, repr.; Carrascal 1973, pp. 193, 204, repr.; Camesasca 1988, p. 110, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 26-27, repr.; Antonio 1998, p. 118, repr.

Soria creía que este *San Antonio de Padua* y su pareja *San Antonio de Tolentino* podrían ser el "San Antonio y otro santo" que figuraron en el inventario del Alcázar en 1810, ambos del mismo tamaño y atribuidos a Bernabé de Ayala. Sólo conocemos estos lienzos pequeños por fotografías pero su calidad no nos parece ser del nivel del maestro: la dureza del sombreado así como la fijeza de expresión de los ojos del santo, son más bien imputables a un buen seguidor de Zurbarán.

Obrador
II-178
Última comunión de San Buenaventura
Óleo sobre lienzo, 293 x 311 cm
Génova, Gallería di Palazzo Bianco
(Inv. P. B. 229)
Originalmente el formato de este lienzo era semicircular; los ángulos fueron añadidos en una fecha anterior a 1852

Procedencia: Sevilla, sacristía de la iglesia del Colegio de San Buenaventura (?);Sevilla, Alcázar, Sala baja nº 2, 1810, nº 81 ,París, colección Soult; París, venta Soult, 19-22 mayo 1852, nº 25; comprado 2.100 FF por el duque de Galliera; colección Maria Brignole-Sale, duquesa de Galliera; Génova, Palazzo Bianco, colección Maria Brignole-Sale, duquesa de Galliera; el Palazzo Bianco fue legado en 1889 por la duquesa a la ciudad de Génova con todas sus colecciones.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Gomez Imaz [1810] 1896, nº 81 (*Herrera*); Quilliet 1816, p. 407 (?); O'Neil 1834, p. 299; cat. venta Soult 1852, nº 25; Blanc 1869, p. 8; Matute [1887] 1997, III, p. 371?; Justi 1904, p. 103; Cascales 1911, p. 75; Kleinschmidt 1926, pp. 13-14; cat. exp. Madrid 1927, p. 103; Mayer [1928] 1942, p. 334-335; Guinard 1946, I, pp. 269-270, fig. 74; Picault 1946, p. 72; Soria 1948, p. 253; Gaya 1948, nº 21; Gaya 1958, nº 2990; Rouchès 1958, p. 231; Guinard [1960] 1988, nº 381, repr. (*œuvre d'un excellent disciple*); Herzog/Schlegel 1960, pp. 97-98, repr. (*Zurbarán und Werkstatt*); Guinard 1963$_1$, p. 356; Salas 1964$_2$, p. 33; Pérez Sánchez 1965$_1$, p. 272; Gudiol 1965, p. 151; Petrangeli 1974, p. 202, fig. 103; Bottineau 1975, p. 317; Frati 1975, nº560; Gudiol 1976, nº 60, fig. 65; Botto/Tagliaferro 1977, p. 24; Sebastián 1981, pp. 293-294; Mâle 1984, p. 78, fig. 32; Willesme 1987, p. 122; Tagliaferro/Di Fabio 1991, pp. 14, 59; Pérez Sánchez/Navarrete 1996, p. 366.

Aunque se trate de otro episodio de la vida de San Buenaventura, este lienzo casi cuadrado, más grande que los demás cuadros de la serie pintada por Herrera el Viejo y Zurbarán para la iglesia del Colegio de San Buenaventura, no pertenece sin embargo a dicho ciclo como se creía antiguamente. Podría quizás ser el cuadro depositado en el Alcázar bajo el número 81 y atribuido a Herrera: "Otro de igual tamaño [4v^{a} de alto y 3 de ancho] S. Antonio, y el ángel que le da la Comunión". Esta atribución y título erróneos no impiden tampoco que se pueda tratar de la pintura mencionada por Matute en la sacristía del mismo convento franciscano con el título equivocado de: "*San Francisco* en acto de expirar, rodeado de ángeles de Zurbarán". En la venta Soult de 1852, el lienzo que examinamos ahora se titula simplemente *Communion d'un saint* mientras que todavía en 1911, Cascales y Muñoz lo recoge en su monografía como *El Viático al enfermo*. Después de Justi en 1904, el padre franciscano Kleinschmidt estudió en 1926 la iconografía del ciclo de San Buenaventura e identificó por fin perfectamente el tema de *La última comunión de San Buenaventura* poco antes de fallecer el 15 de julio de 1274 como hemos visto anteriormente (ver Ciclo II).
San Buenaventura, obispo y doctor de la Iglesia bajo el apodo de "Doctor Seráfico", es sin duda alguna una de las personalidades más actractivas de la Orden franciscana. Sin embargo llama la atención el hecho de que las escenas de su vida, aunque bien conocidas, fueran escasamente representadas. Por este motivo el gran lienzo del Palazzo Bianco bien pudiera pertenecer a los cuadros de estos temas encargados para el Colegio sevillano epónimo. Por supuesto no pertenece a la serie de la iglesia, pero los Hermanos Menores Observantes deseaban alabar a su prestigioso teólogo y pudieron pedir a Zurbarán otro episodio de su muerte solemne para adornar la sacristía. Terminando el Concilio de Lyon con gran éxito, dirigido por San Buenaventura por orden del Papa Gregorio X, el santo sintió que le fallaban las fuerzas y murió santamente de repente siendo asistido por el propio Sumo Pontífice que le dio su último viático. Lo vemos aquí en presencia de varios franciscanos y circunstantes arrodillados. En el primer plano debajo del lecho del santo enfermo aparece de medio cuerpo un acólito mancebo con un suntuoso aguamanil sobre una bandeja brillante.
Soria no catalogó el lienzo como del maestro. Sin prueba alguna Caturla atribuyó la obra a Pedro Díaz de Villanueva, el maestro sevillano de Zurbarán. Guinard si lo creyó de su mano en 1946 pero en 1960 apuntó que sería de un "excelente discípulo". Coincidimos con esta última opinión.

¿Seguidor de Zurbarán?
II-179
San Diego de Alcalá (?)
Óleo sobre lienzo, 160 x 92 cm
Mercado del arte

Procedencia: Madrid, 1966, colección del anticuario Luis Cárabe.

Exposiciones: Madrid 1966, nº 90.

Bibliografía: Cat. exp. Madrid 1966, p. 43, repr. p. 46 (*Zurbarán, Santo francisano, mártir*); *Goya* nº 70, 1966, repr. (*ídem, Monje*).

Este lienzo podría ser la copia de un original perdido.

¿Seguidor o copia de Zurbarán?
II-180
San Diego de Alcalá
Óleo sobre lienzo, 91 x 67,5 cm
Dublín, National Gallery of Ireland
(Inv. nº 479)
Restaurado en 1987

Procedencia: Comprado por 5 £ en 1864.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *Dublín* 1981, nº 479, repr. (*atelier*); Mulcahy 1988, pp. 85-88, nº 479, fig. 71 (*Zurbarán*); cat. venta Madrid, Segre, 18 de diciembre de 2007, p. 12, fig. 1.

Obra de calidad discreta que podría ser la copia de un original perdido.

Obrador
II-181
Santo franciscano (¿San Pedro de Alcántara?)
Óleo sobre lienzo, 67 x 54 cm
España, colección privada

Procedencia: Sevilla, procedencia desconocida; Sevilla, colección Koidl; Sevilla, García de Blanes Claros; Sevilla, colección García de Blanes Claros; Oviedo, colección Masaveu.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Soria 1953, nº 36, pl. 23-24; Guinard [1960] 1988, nº 395 (*attribution défendable*); Frati 1975, nº 61, repr. (*ídem*); Gudiol 1976, nº 255, fig. 265.

En el siglo XVI, la rama reformada franciscana de los Observantes que deseaban regresar a la regla primitiva de San Francisco ya no era tan estricta como en el siglo anterior. La Orden de Frailes Menores de la Observancia llegó a ser tan poderosa como los Hermanos Conventuales y se institucionalizó nuevamente. Esto llevó a que muchos franciscanos volvieron a protestar y pidieron que se les permitiera regresar a los orígenes. A este movimiento reformado se incorporó San Pedro de Alcántara con tanto entusiasmo que fue calificado con el erróneo título de "fundador" [Andrés Ordax 2002, p. 22]. Por supuesto el extremeño Juan de Sanabria, (Alcántara, 1499-Arenas, 1562) que en 1515 profesaba entre los Frailes Menores de la Observancia adoptando el nombre de Pedro, se convertió en el partidario más destacado de la más estricta observancia o "descalcez". Sus características espirituales y físicas se resumen en el retorno al Evangelio, en el uso de un hábito de paño basto de color marrón grisáceo, provisto de manto corto y capillo, y en caminar con los pies desnudos. Los descalzos derivados de la reforma española se denominaron también "Alcantarinos" y alcanzaron gran extensión no solo en España sino en el Nuevo Mundo.
El aspecto exterior de San Pedro de Alcántara era impresionante y se cubría con el sayal más remendado que encontraba. Conocemos del santo un célebre retrato literario, trazado por Santa Teresa de Ávila, la mística reformadora del Carmelo, que le conoció ya anciano: era "tan extrema su flaqueza que no parecía sino hecho de raíces de árboles" [Teresa de Jesús, *Epistolario*, ed. Madrid, 1976, pp. 1356 y 1360]. Esta semblanza de asceta se puede completar con testimonios directos que se hicieron con motivo de su proceso de Beatificación (1615-1618). Las imágenes del santo se extendieron por España y América favorecidas por las estampas romanas grabadas en 1618 y 1620 por Lucas Ciamberlano (fig. 1).
Curiosamente el lienzo que estudiamos de un santo franciscano, dado a conocer por Soria como *San Pedro de Alcántara*, no tiene mucho parecido con los rasgos atribuidos tradicionalmente al santo alcantarino. Nos parece muy extraño que Zurbarán, tan sumamente atento a reproducir la realidad, no se haya inspirado en grabados o en retratos antiguos de San Pedro de Alcántara. Por supuesto se trata de un santo francisco como muestra el hábito y la ligera aureola pero el crucifijo, único atributo del fraile, no parece suficiente para identificarlo.
Es una pintura de gran calidad que tiene cierto parecido con el San Pedro apóstol del retablo de la catedral de Sevilla [Guinard 1960, p. 256]. Por sus dimensiones y estilo podría formar pareja con el *San Francisco* de Múnich (I-261). El tratamiento de los pliegues, la delicadeza de los tonos y la expresión muy lograda de suave éxtasis permiten fecharlo en torno a 1650. Se trata posiblemente de un verdadero retrato del monje.

Fig. 1: Lucas de Ciamberlano, *San Pedro de Alcántara*, grabado, 1620.

VIb Santo Domingo y Santos dominicos

Obrador
II-182
Santo Domingo de Guzmán
Óleo sobre lienzo, 200 x 136 cm
Paradero desconocido
Restaurado ca 1998-1999

Procedencia: Sevilla, convento de San Pablo (?); Alcalá de Guadaira (?); Sevilla, colección Francisco Romero Comavachuelo; Sevilla, colección Francisco Romero Brunet; San Sebastián, colección Brunet; San Sebastián, colección privada; Sevilla, venta Arte, 7 de abril de 2000, nº 30 (no vendido).

Exposiciones: Madrid 1905, nº 54 (?).

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 30 (?); Cascales 1911, p. 97 (?); Caturla 1959, p. 344; Guinard [1960] 1988, nº307 (*réplique ou copie ancienne*); Caturla/Delenda 1994, pp. 46-47, repr.; cat. venta Sevilla 2000, pp. 30-31, repr. (*Zurbarán y taller*).

Existen dos repeticiones de gran tamaño del *Santo Domingo de Guzmán* de la colección de la Casa de Alba (I-100). María Luisa Caturla puso en relación esta representación del santo fundador de los dominicos con el conjunto encargado a Zurbarán en 1626 para el convento San Pablo el Real. Por su formato parecido al de los Doctores del museo de Sevilla, el cuadro que presentamos ahora podría ser el "Santo Domingo" perteneciente a esta primera serie importante pintada por el maestro extremeño para un monasterio sevillano. Sabemos que el pintor de Fuente de Cantos ya tenía un obrador en Llerena y que le ayudaron algunos asistentes en la realización de este considerable encargo de los dominicos (véase Ciclo I).
Según Caturla, la misma familia sevillana poseyó curiosamente tres versiones de esta imagen del Santo fundador que fueron propiedad de Don Francisco Romero Comavachuelo. Para la famosa historiadora, los lienzos procedían de Alcála de Guadaira donde fueron recogidas algunas de las obras de San Pablo el Real después del parcial hundimiento de este a finales del siglo XVII [Caturla 1959, p. 344]. La presente versión pasó por herencia a la familia Romero Brunet de San Sebastián y estuvó después en una colección privada de dicha ciudad. Otra del mismo tamaño perteneció a los herederos de Félix Valdés de Bilbao. Hemos visto que la de menor tamaño (I-100), podría ser un original del maestro realizado con participación del taller. Las dos versiones monumentales de tamaño natural son obras del obrador realizadas en la década de 1630-1640, siendo el presente ejemplar el mejor de los dos y posiblemente el lienzo que estuvo en el convento dominico de San Pablo el Real.

Obrador
II-183
Santo Domingo de Guzmán
Óleo sobre lienzo, 203 x 135 cm
Bilbao, colección Zubillaga

Procedencia: Sevilla, convento San Pablo (?); Alcalá de Guadaira (?); Sevilla, colección Francisco Romero Comavachuelo; Sevilla, colección Francisco Romero Brunet; Bilbao, colección Valdés; Bilbao, colección Zubillaga (*yerno de Valdés*).

Exposiciones: Madrid 1905, nº 54 (?).

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 30 (?); Cascales 1911, p. 97 (?); Caturla 1959, pp. 344-345, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 306 (*très digne de Zurbarán*); Torres Martín 1963, nº 36; Frati 1975, nº 510 (*réplique*); Gudiol 1976, nº 531; Caturla/Delenda 1994, pp. 46-47, repr.

Sólo conocemos esta versión, repetición de la anterior, por fotografía. Es imposible afirmar con seguridad cuál de ellos se expusó en la primera exposición *Zurbarán* de 1905 puesto que ambos cuadros tienen aproximadamente las mismas dimensiones y pertenecían al mismo propietario en dicha fecha. A nuestro parecer este cuadro es una mera copia ejecutada en el obrador por algún ayudante.

Obrador
II-184
Santo Domingo de Guzmán
Óleo sobre lienzo, 180 x 103 cm
Inscripción ángulo inferior izquierdo sobre la piedra: *Sto. Domingo*
Sevilla, Palacio Arzobispal

Procedencia: Sevilla, Palacio Arzobispal, salón principal.

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 11.

Bibliografía: Soria 1953, nº 107; Guinard [1960] 1988, nº 309, repr.; Torres Martín 1963, nº 150, repr.; Frati 1975, nº 171, repr.; Gudiol 1976, nº 309; Falcón 1997, nº 223, repr.

Esta versión de *Santo Domingo* de cuerpo entero, presentado de pie delante de un paisaje y de tamaño natural, se asemeja a otras interpretaciones del mismo tema pintadas por el Obrador en las series de *Santos Fundadores de Órdenes Religiosas*, destinadas sobre todo para el mercado americano. En la serie (II-244a-j) conservada en el Convento de Reverendas Madres Capuchinas (Castellón de la Plana, II-244e) así como la del Convento de la Buena Muerte (Lima, BA-32), ambas fechables entre 1645 y 1650, el santo fundador de la Orden de Predicadores se muestra en la misma posición empuñando con fuerza el Crucifijo con la mano izquierda y apoyando la mano derecha sobre el pecho. En estos dos casos, la figura parece menos rígida y más alargada que en el cuadro que presentamos, quizás pintado con anterioridad, como pensaba Guinard. La capa negra, más corta, acentúa la forma piramidal y el paralelismo de los pliegues del hábito blanco. Santo Domingo lleva la cabeza descubierta con cerquillo y levanta su rostro hacia la cruz erguida con una expresión austera de intensa oración. Este cuadro nos parece la mejor versión pintada en el obrador por un asistente de Zurbarán.

Obrador
II-185
Santo Domingo de Guzmán
Óleo sobre lienzo, 99,5 x 75,5 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 641)

Procedencia: (*Desamortización*, 1840).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cascales 1911, p. 81; Gestoso 1912, nº 208, repr.; Kehrer 1918, p. 150; Gaya 1955, p. 666; Guinard [1960] 1988, nº 314, repr. (*atelier*); Carrascal 1973, p. 52; Gudiol 1976, nº 548, fig. 491; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 145, repr. (*taller*); Valdivieso 1991, nº 191, repr. (*imitador de Zurbarán*).

Este cuadro representa a *Santo Domingo* inspirándose en el *Santo Domingo* de la colección de los Duques de Alba (I-100), de medio cuerpo y con el rostro ladeado hacia la izquierda. La técnica es bastante buena pero diferente a la de Zurbarán. El anónimo pintor ha añadido otro atributo del santo fundador: la estrella en el pecho. Las azucenas no están en un jarrón sino que aparecen en un largo ramo en las manos del santo. El cuadro procede del convento de San Pablo el Real.
De este lienzo existe una repetición (o/l, 113 x 93 cm) más floja en un convento dominico de Burdeos cuya atribución no aceptamos. Alfonso Pérez Sánchez considera que este cuadro podría atribuirse al círculo de Juan del Castillo [comunicación oral de septiembre de 1995].

Obrador
II-186
Santo Domingo de Guzmán
Óleo sobre lienzo, 110 x 80 cm
Inscripción arriba y a izquierda:
D dominici.
Sevilla, Antigüedades Gil

Procedencia: Sevilla, convento dominico (?)

Exposiciones: Madrid 2007, nº 265.

Bibliografía: Cat. exp. Madrid 2007, p. 119, repr.

Versión de medio cuerpo del *Santo Domingo de Guzmán* de la colección de la "Casa de Alba". El ramo de blancas azucenas está dispuesto en lo alto a la derecha del santo. La oposición de los blancos y negros está muy lograda en el hábito, el perro y las flores. Sin embargo, la expresión de Santo Domingo arrobado en dulce éxtasis no conlleva la fuerza espiritual de los retratos frailunos del extremeño.

Obrador
II-187 (Ciclo V)
Aparición a un santo dominico
Óleo sobre lienzo, 5 9 x 54,5 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Sevilla, iglesia del Colegio dominico Santo Tomás de Aquino (?); Barcelona, Arteuropa; Madrid, venta Sotheby, 3 de junio de 1980, nº 52; localización actual desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ponz [1796] 1972, p. 91 (?); Ceán 1800 [1965], p. 48 (?); Gonzalez de Léon 1844, p. 129 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, nº 93 (*Ayala*); Gudiol 1976, nº 42, fig. 53 (*Santo Domingo*); cat. venta Madrid 1980, nº 52, repr.

Por sus dimensiones y estilo este pequeño lienzo podría también formar parte de la predela de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (I-48). No se ha podido identificar a este santo dominico. Lleva una ligera aureola lo que confirma su santidad. Aparece con las manos cruzadas ante el pecho, su rostro y su mirada se levantan hacia una pequeña visión que aparece entre las nubes en lo alto a la derecha: la Virgen sentada con el Niño bendiciendo sentado en las rodillas. Delante del fraile, que también parece pintado a partir de un verdadero modelo, se ve un grueso libro puesto en el rincón de una mesa cubierta con tapete rojo.
Sólo conocemos esta pintura por fotografía y no podemos afirmar con certidumbre su atribución. Aunque no carezca de calidades, este pequeño lienzo nos parece ser una excelente obra de taller.

Círculo de Zurbarán
II-188
El Beato Ambrosio Sansedoni
Óleo sobre lienzo, 114 x 84 cm
Inscripción ángulo superior derecho:
S. Ambrosio de Sna
Córdoba, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº CE2097P)

Procedencia: Córdoba, Convento de San Pablo (*Desamortización,* 1835); Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, III, p. 276 (?); Ponz [1792] 1972, XVII, p. 49 (?); Ceán [1800] 1965, VI, p. 51 (?); Inv. Museo de Córdoba 1865, nº 15 (*San Ambrosio*); Kehrer 1918, pp. 60-61, 142 (*Heiliger Ambrosius*); Gaya 1948, nº 113 (*Santo Tomás de Aquino*); Guinard 1949, III, pp. 12-13, pl. IV; Gaya 1955, p. 228, repr. (*San Ambrosio*); Guinard [1960] 1988, nº 319 (*bon tableau, peut-être original*); Frati 1975, nº 506; Palencia 2000, pp. 67-69, repr. (*obrador*).

El Beato Ambrosio Sansedoni, llamado también de Siena, por haber nacido en 1220 en dicha ciudad, ingresó a los 17 años en la Orden de Predicadores y sus superiores le enviaron a estudiar a Colonia, donde tuvo

por maestro a San Alberto Magno y por condiscípulo a Santo Tomás de Aquino. Fraile muy observante de la joven orden dominica, se distinguió como un excelente predicador recorriendo sin parar Francia, Alemania e Italia. Murió agotado por sus viajes en 1287. Se le suele representar con el hábito blanco y negro de su orden y con la paloma del Espíritu Santo sobre la cabeza. Además el santo fraile lleva aquí una importante cadena de orfebrería, atributo de su condiscípulo Santo Tomás, pero no se ve el sol sobre el pecho, alusión a la sabiduría del Doctor Angélico. Sin embargo la inscripción que figura en lo alto a la derecha designa sin ambigüedad a San Ambrosio de Siena.
Palomino escribió que: "En el Colegio de San Pablo de Córdoba, hay muchas [pinturas] de santos de la Orden de Predicadores, de medios cuerpos, cosa superior, especialmente debajo de la escalera principal". También Ponz vió: "diferentes Santos de la Orden de Predicadores cerca de la escalera, y en otros sitios, del insigne Francisco de Zurbarán, ejecutados de medio cuerpo", mientras que Ceán indica en San Pablo de Córdoba: "Varios santos de cuerpo entero junto a la escalera principal". Existen entonces contradicciones entre este último texto y los anteriores. Sin embargo, de los supuestos zurbaranes del colegio dominico de Córdoba el cuadro que estudiamos ahora parece ser el único que ha llegado a nuestros días, conservado en el Museo de Bellas Artes desde la Desamortización. Guinard considerando el *San Ambrosio* como "un buen cuadro, quizás original" lo relacionó con la figura central de la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (I-48). Encontramos aquí un procedimiento muy frecuente en el taller del pintor extremeño, consistente en utilizar un modelo del maestro para componer una obra indudablemente "zurbaranesca" pero más torpe y careciendo de la expresividad del propio Zurbarán.

Círculo de Zurbarán
II-189 (Ciclo V)
Santo Tomás de Aquino
Óleo sobre lienzo, 99 x 82 cm
Barcelona, colección Puig Palau

Procedencia: Sevilla, Colegio dominico Santo Tomás de Aquino (?); Cádiz, colección Alvaro Picardo; Barcelona, colección Puig Palau, 1946; Madrid, venta Christie's, 6 de octubre de 2004, nº 90 (invendido).

Exposiciones: Cádiz 1945.

Bibliografía: Pemán [1946] 1989, p. 50 (*zurbaranesco en mal estado*); Guinard [1960] 1988, nº 318 (*probablemente taller*); cat. venta Madrid 2004, p. 136 (*taller*).

Este lienzo se asemeja al *Beato Ambrosio Sansedoni* del Museo de Bellas Artes de Córdoba pero su calidad es muy mediocre. Tampoco se encuentra en buen estado.

VIc Santos por orden alfabético

Obrador y Zurbarán
II-190
San Agustín
Óleo sobre lienzo, 205 x 109 cm
México, D.F., Museo Nacional de San Carlos (Inv. nº XI-10-115-468)

Procedencia: ¿México desde el siglo XVII?; México, D.F., Museo de San Carlos.

Exposiciones: México 1980, nº 5; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 19.

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, p. 342; Angulo 1935, I, pp. 56-60, fig. 7; Carrillo 1944, p. 53; Gaya 1948, nº 163; Soria 1953, nº 164, fig. 113; Gaya 1958, nº 3079; Leal 1958, nº 25; Guinard [1960] 1988, nº 510; Obregón 1964, pp. 428-429, fig. 2; Neumann [1969], nº 52; Frati 1975, nº 320; Gudiol 1976, nº 405, fig. 381; Navarrete 1998-2000, pp. 43, 45, 126-127, repr. (*Zurbarán*); Guerrero 2000, p. 104, repr.; Pérez Sánchez 2000$_2$, p. 28; Fernández Pardo 2007, IV, p. 611.

San Agustín (354-430) es uno de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia latina y obispo de Hipona (África). Se le considera como el fundador de la Orden de los Ermitaños de San Agustín. Como las de otros fundadores de órdenes religiosas, las imágenes de San Agustín abundan, unas veces como figura aislada y otras en series que relatan su vida. Las más difundidas son las que muestran al santo solo como fundador o como Doctor de la Iglesia, ya sea de pie o bien sentado en su escritorio. Este *San Agustín* viste el simple hábito negro de su orden pero lleva la mitra por ser obispo de Hipona. Pintado de riguroso perfil con abundante barba negra, se presenta absorto en la lectura de un grueso libro que recuerda sus numerosos escritos. Esta monumental figura pudo formar parte de una serie de santos fundadores de órdenes monásticas actualmente desmembrada. Se presenta como una obra típica de la estética de Zurbarán: figura completamente estática, de tamaño natural, ocupando casi toda la superficie del lienzo, que aparece alzada delante de un paisaje con una diminuta escena en la parte baja relacionada con el personaje representado. Aunque de bastante buena calidad se trata de una obra elaborada en el obrador de Zurbarán bajo control del maestro: el tratamiento de las telas y el dibujo seco del rostro y de las manos no nos parecen ser de la mano del pintor extremeño.

¿Copia de Zurbarán?
II-191
San Agustín
Óleo sobre lienzo, 42,5 x 29,5 cm
Inscripción al reverso: ***El Glorioso Gran Doctor y luz de la Iglesia San Augustin Obispo de la ciudad de Hispona En Africa. Es De mano del Admirable pintor francisco de zurbaran. Para Don Augustin Bajerano de Chaues***
Barcelona, colección privada

Procedencia: Barcelona, colección Bulbena; Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torres Martín 1964, p. 443, fig. 14 (*taller*); Gudiol 1976, nº 43, fig. 54; Calvo 1982, p. 222.

Esta obra junto a una serie de representaciones de *San Agustín* sentado (II-191–II-194), que en un momento u otro fueron atribuidos al pintor extremeño, como reza la inscripción al reverso de este lienzo, son un ejemplo del amplio desarrollo del obrador de Zurbarán El cuadro por supuesto no posee la fuerza constructiva del maestro pero se asemeja a algunas obras tardías como el *San Francisco "Hamlet"* (I-267), o el *San Francisco de Paula* recientemente reaparecido (A-1). Estos lienzos podrían ser copias de un original perdido.

¿Obrador?
II-192
San Agustín en meditación
Óleo sobre lienzo, 180,5 x 120,5 cm
Kingston Lacy (Dorset), The National Trust

Procedencia: Extremadura, Catedral de Plasencia, sala capitular (?); duque de Sa-

boya; Kingston Lacy (Dorset), colección Bankes, principio del siglo XIX (*como Ribera*); Kingston Lacy (Dorset), The National Trust.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Waagen 1857, suppl., p. 382 (*Murillo*); Soria 1953, nº 177 (*Zurbarán*); Gaya 1958, nº 3101 (*atribuido por Soria a Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 514 (*ídem*); Frati 1975, nº 505 (*ídem*); Angulo 1981, II, p. 463, nº 1712 (*no de Murillo*); Maclarnon 1990, pp. 122, 124, fig. 63 (*perhaps by Zurbarán*); Ressort 2002, p. 369 (*d'après Zurbarán*).

Como el anterior, este *San Agustín* aparece sentado en ademan de escribir ante una mesa cargada de libros. Tradicionalmente la autoría de este cuadro se daba a Murillo, artista mejor conocido y de mayor fama que Zurbarán, hasta que Soria lo atribuyó a Zurbarán. Angulo rechazó también la atribución a Murillo pensando que se trataba de una obra del círculo de Zurbarán [Ver Angulo 1981, II, p. 464, nº 1.712 y 1.720]. El cuadro por supuesto no posee la fuerza constructiva del maestro pero se asemeja a algunas obras tardías como el *San Francisco"Hamlet"* (I-267), o el *San Francisco de Paula* recientemente reaparecido (A-1).

¿Copia de Zurbarán?
II-193
San Agustín en meditación
Óleo sobre lienzo, 103 x 82 cm
Montauban, Musée Ingres
(Inv. MID.885.10)

Procedencia: Adquirido en España por Lucien Bonaparte; Londres, venta 6 de febrero de 1814, nº 4 (no vendido); Londres, venta Christie's, 14-16 de abril de 1816, nº 55 (no vendido); Paris, venta 25 de diciembre de 1823-10 de enero de 1824, nº 46, adquirido de M. Sapey para la *Maison du Roi* (4.000 FF); colección del rey Charles X en 1829; Musée del Louvre (Inv. nº 936); depositado al Musée Ingres a Montauban en 1872.

Exposiciones: Ajaccio 2010, nº 126.

Bibliografía: Buchanan 1824, II, pp. 283, 288, nº 4 (*Murillo*); Soria 1953, en nº 177 (*copy of Zurbarán*); Angulo 1981, II, nº 1720 (*probablemente del círculo de Zurbarán*); Foucart-Walter 1981, p. 130 (*d'après Murillo*); Viguier 1993, nº 107, repr. (*d'après Murillo* ?); Edelein 1997, p. 230; Ressort 2002, p. 369, repr. (*d'après Zurbarán*), Bonfait 2010, pp. 274-275, repr. (*cercle de Zurbarán*).

Se trata de una copia parcial y con variantes del *San Agustín* de Kingston Lacy (II-192). Este lienzo ha sido estudiado detenidamente por Olivier Bonfait en la reciente exposición de la colección de Lucien Bonaparte, hermano del emperador francés.

¿Copia de Zurbarán?
II-194
San Agustín en meditación
Óleo sobre lienzo, 104 x 80 cm
Girona, colección privada
Reentelado y restaurado

Procedencia: ¿Madrid, convento?; Girona, colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Este lienzo casi idéntico al precedente confirma la posibilidad de que ambas obras sean el reflejo de un original perdido.

Obrador
II-195 (Ciclo XVIII)
San Andrés
Óleo sobre lienzo, 50 x 23 cm
Inscripción ángulo superior derecho:
S. ANDRÉS
Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra, Colegiata Santa María, retablo de la Capilla Nuestra Señora de los Remedios, predela, centro izquierdo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla *ABC* 20/04/48; Caturla 1952, pp. 47-48; Soria 1953, nº 196, fig. 139; Guinard [1960] 1988, nº 183; Camón [1961] 1985, p. 289; Torres Martín 1963, nº 247; Pita 1965, p. 246; Díaz Padrón 1968, nº 38, p. 126, figs. 189-190; Carrascal 1973, p. 202; Frati 1975, nº 360, repr.; Gudiol 1976, nº 293; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 183-184, 268, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Navarrete 1998, p. 93, fig. 77; Delenda 2000, p. 161.

San Andrés no figura entre los santos mencionados en el acta de fundación de la Capellanía [ver Ciclo XVIII]. Ignoramos la razón de su presencia en el retablo. Esta figurita y su compañera *San Bernabé*, en factura y estilo, casi esbozado, son obras de muy modesta calidad. Para componerlas, el mediocre asistente de Zurbarán que se encargó de ellas utilizó grabados de Durero como bien apuntó Navarrete.

Copia antigua de Zurbarán
II-196 (Ciclo XIII)
San Airaldo
Óleo sobre lienzo, ca 120 x 65 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Cádiz, colección privada; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Pemán [1957] 1989, pp. 177-180, repr. (*copia*); Guinard [1960] 1988, nº 465, repr.; Brown 1973, pp. 39-40, fig. 44; Carrascal 1973, p. 148; Frati 1975, nº 263, repr.; Buces/Navarrete 1998, pp. 57-59, fig. B; Moreno 1998, p. 36; Navarrete 1998$_1$, pp. 32-33, fig. 11; Delenda 1999, p. 108.

La composición de este cuadro es muy similar a la de uno de los pequeños santos jerónimos conservados en el monasterio de Guadalupe.

Fig. 1: Anónimo, *Santo jerónimo*, Monasterio de Guadalupe.

Obrador y Zurbarán
II-197
San Benito
Óleo sobre lienzo, 188 x 103,5 cm
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (Inv. 1976.100.21)

Procedencia: Madrid, colección Lord Heytesbury (embajador de Inglaterra), 1823; Heytesbury (Wiltshire), venta Lady Heytesbury, 27 de abril-1º de mayo 1926, nº 1329, adquirido por Julius Böhler (40 £); Múnich, colección Böhler, 1926-50; Nueva York, galeria Kleinberger & Co., 1950; legado por Harry G. Sperling al Metropolitan Museum of Art en 1971.

Exposiciones: Londres 1875, nº 197; Londres 1890, nº 130; Londres 1931, s. n.; Hamburgo 1935, nº 26; Castres 2003, s. n.

Bibliografía: Waagen 1857, IV, p. 388; Graves 1875, p. 21; Graves 1890, p. 28; Mayer 1927-28, p. 290, repr.; Mayer [1928] 1942, p. 338; Borenius 1931, p. 34, pl. 3; Harris T. 1931, p. 6, repr.; cat. exp. Hamburgo 1935, s. p., repr.; Soria 1944, p. 166; Seckel 1946, p. 293; Guinard 1949, III, p. 34, pl. XIV; Soria 1953, nº 187, fig. 132; Gaya 1958, nº 3108; Guinard [1960] 1988, nº 521, pl. 74; Ragghianti 1962, p. 9, repr.; Torres Martín 1963, nº 235, repr.; Gaya 1964, p. 70; Carrascal 1973, p. 204; Frati 1975, nº 337; Gudiol 1976, nº 327, fig. 323; Baetjer 1980, I, p. 198; II, p. 204, repr.; Calvo 1982, pp. 221-222; Caturla/Delenda 1994, pp. 127, 129, 168, repr.; Baetjer 1995, p. 158, repr.; Navarrete 1998-2000, pp. 42, 45 fig. 27, p. 94, fig. [5.2]; Cherry 1999, p. 253; Scheffler 2000, p. 341, fig. 234; Fernández Pardo 2007, II, pp. 190, 549.

San Benito de Nursia es el patriarca de los monjes de Occidente, abad y fundador de la orden que lleva su nombre. Levantó en Monte Cassino un modelo de monasterio que sería la casa madre del monacato europeo y donde escribió su célebre regla, la *Regula Benedicti.* Como el *San Agustín* (I-190), este *San Benito* pertenece a alguna de estas numerosas series de santos fundadores de órdenes que salieron del obrador de Zurbarán entre 1640-1650. Aparece de pie bendiciendo, vestido con la cogulla negra de amplísimas mangas de su orden. Su atributo es una copa, símbolo del vino venenoso que unos monjes envidiosos le ofrecieron; aquí la copa es una alcarraza blanca trianera de cascarón de huevo, parecida a la que se observa en los bodegones I-215 y I-216. Como de costumbre una diminuta figura en el paisaje representa al santo arrodilladlo con su báculo de abad. Es uno de los mejores lienzos de estas series dispersas. Nos parece realizado en el obrador de Zurbarán bajo su control directo y con posible colaboración del maestro.

Copia de Zurbarán
II-198
San Benito
Óleo sobre lienzo, 192 x 112 cm
Málaga, Museo Provincial de Bellas Artes
Restaurado en 1967-68 en el I.C.R. de Madrid

Procedencia: Málaga, Convento de los Capuchinos; Málaga, Museo Provincial de Bellas Artes.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Guinard 1949, III, p. 34, pl. XIII; Gaya 1955, p. 533; Guinard [1960] 1988, nº 523 (*réplique d'atelier*); Díaz Padrón 1971, nº 44, figs. 248-249; Navarrete 1998-2000, pp. 92, 94, fig. 5.3 (*taller*).

Copia del II-197.

Obrador
II-199 (Ciclo XVIII)
San Bernabé
Óleo sobre lienzo, 50 x 23 cm
Inscripción ángulo superior derecho:
S. BERNABÉ
Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra, Colegiata Santa María, retablo de la Capilla Nuestra Señora de los Remedios, predela, centro derecho.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla *ABC* 20/04/48; Caturla 1952, pp. 47-48, fig. 14; Soria 1953, nº 197, fig. 140; Guinard [1960] 1988, nº 211; Camón [1961] 1985, p. 289; Torres Martín 1963, nº 248; Díaz Padrón 1968, nº 38, p. 126, figs. 191-192; Carrascal 1973, p. 202; Frati 1975, nº 361, repr.; Gudiol 1976, nº 294; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 183-184, 268; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Navarrete 1998, p. 94, fig. 78; Delenda 2000, p. 161.

San Bernabé figura entre los santos mencionados en el acta de fundación de la Capellanía [ver Ciclo XVIII], pero no sabemos porqué se eligió este discípulo de Cristo y compañero de San Pablo. Se le representa con el Evangelio de San Mateo en la mano, con el que, según la leyenda, curaba a los enfermos. Como su compañero *San Andrés*, se trata de una figurita de estilo casi esbozado y de muy modesta calidad. Para componerlas, el mediocre asistente de Zurbarán que se encargó de ellas utilizó grabados de Durero como bien apuntó Navarrete.

Obrador
II-200
San Bruno
Óleo sobre lienzo, 180 x 103 cm
Inscripción a la derecha sobre una piedra:
S. BRUNO
Sevilla, Palacio Arzobispal

Procedencia: ¿Sevilla, convento desconocido?; Sevilla, Palacio Arzobispal, Salón grande.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Soria 1953, nº 106; Guinard [1960] 1988, nº 449, repr.; Frati 1975, nº 170, repr.; Calvo 1982, p. 224; Falcón 1997, p. 422, nº 226, repr. (*taller*).

San Bruno, fundador de los cartujos, vivió en el siglo XI pero sólo fue beatificado en 1514, cuatro siglos después de su muerte, y canonizado en 1623. Por eso no aparece en

la iconografía antes del siglo XVI cuando su culto fue autorizado y desarrollado por sus monjes. Se suele representar en soledad, vestido del blanco hábito de su orden, dialogando con la cruz o una calavera. Esta figura de calidad mediana podría pertenecer a una serie de fundadores de órdenes.

Obrador
II-201
San Bruno en meditación
Óleo sobre lienzo, 106 x 81 cm
Cádiz, Museo Provincial de Bellas Artes
(Inv. nº 17)

Procedencia: Jerez de la Frontera, cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, sacristía (?); Madrid, depósito del Rosario, nº 758 (?), 1810-13; entró al museo en 1835-36 (*atribuido a Placido Costanzi*).

Exposiciones: Granada 1953, nº 34; Burdeos 1955, nº 79; Madrid 1964-65, nº 41; Tokio-Kioto 1970, nº 47; Caracas 1981, nº 36; Florencia 1986, nº 50.

Bibliografía: Ponz [1792] 1947, p. 1548 y 1972, XVII, p. 280 (*Placido Costanci*); Ceán 1800, VI, p. 51; *Cádiz* 1876 (*Placido Costanci*); Romero 1908, p. 98; Gutiérrez de Quijano 1924, p. 50, pl. 51; Villacampa 1930, pp. 61-66; Romero 1934, I, p. 332, II, fig. 205 A (*Zurbarán*?); Lafuente 1946, pp. 168-169; Gaya 1948, nº 149; Caturla 1953, pp. 61-62, nº 34 (ed. Granada, p. 39, nº 34); Soria 1953, nº 142, fig. 97; Gaya 1955, p. 204; Martin-Méry 1955, pp. 47-48; Guinard [1960] 1988, nº 454, pl. 55; Torres Martín 1963, nº 203, repr.; Pemán [1964] 1989, pp. 228-229, nº 17, repr.; Sanz Pastor 1964-65, pp. 139-140, repr.; Guinard 1967, p. 364; Frati 1975, nº 274, repr.; Gudiol 1976, nº 145, fig. 185; Díaz Padrón 1981, pp. 88-89, repr.; Mena 1986, nº 50, repr.; Caturla/Delenda 1994, p. 153, repr.; Pérez Sánchez 1995, pp. 77; Ressort 1996, p. 731; Baticle 1998, pp. 102-103, 109, repr.; Pareja 1999, p. 126, repr.; Calvo 2003, p. 66, repr.; Fernández Pardo 2007, I, pp. 311, 321.

Sobre un fondo muy oscuro el santo aparece de más de medio cuerpo destacando su hábito blanco. Lleva una cruz en la mano derecha y en la otra una calavera. Aunque no lleve el capucho puesto en la cabeza tiene cierto parecido con la composición invertida del grabado de Hieronimus Wierix (fig. 1). Procede de la cartuja de Jerez y llegó al museo de Cádiz clasificado como del pintor italiano del siglo XVIII Plácido Costanzi porque Ponz vio un *San Bruno* de este artista en el refectorio de la cartuja. Limpiado en la década de 1950, fue recuperado para Zurbarán. Sin embargo este lienzo extrema la cuidadosa modelación, resultando casi enojosa. Nos parece una realización del obrador del maestro, quizás de la misma mano que los evangelistas del retablo mayor.

Fig. 1: Hieronimus Wierix, *San Bruno*, grabado.

Guinard señala dos réplicas de calidad inferior en una colección privada madrileña (que conocemos por fotografía) y en el museo de la Habana [Guinard 1960, nºs 455 y 456].

Replica de obrador
II-202 (Ciclo III)
San Carmelo
Óleo sobre lienzo, 194 x 110 cm
Inscripción: *s. carmelo obispo de te/ruel*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 165)
Restaurado en 1997 por Mercedes Vega Toro

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, sala de Láminas; entró en el museo de Sevilla en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, nº 202 o 203).

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 162; Las Palmas de Gran Canaria 1970, s. n.; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 3, repr.; Sevilla 1998, nº 12, repr.; Badajoz 1998-99, nº 6; Granada 1999, nº 3; Río de Janeiro 2000, s. n.; Sevilla 2004, s. n.

Bibliografía: Vázquez [1730] 1998, p. 201; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; Matute 1887, III, p. 381; Cascales 1911, p. 79, repr.; Gestoso 1912, nº 196, repr.; Kehrer 1918, p. 57,

nº 150; Mayer [1928] 1942, p. 335; Calzada/Santa Marina 1929, p. 90, repr.; Soria 1944$_1$, pp. 133-134 (*copy*); Guinard 1947, II, pp. 173-174, pl. III; Gaya 1948, nº 32; Soria 1953, nº 84, fig. 51; Rouchès 1958, pp. 229-230; Guinard [1960] 1988, nº 414, repr.; Torres Martín 1963, nº 93; Sánchez de Palacios 1964, p. 143; Hernández Díaz 1967, nº 162, repr.; Carrascal 1973, p. 87; Frati 1975, nº 43, repr.; Gudiol 1976, nº 189; Serrera 1988, p. 162, repr.; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 137, repr.; Fernández López 1991, pp. 200-201, fig. 60; Valdivieso 1991, pp. 156-157, fig. 168; Caturla/Delenda 1994, pp. 55, 59, 62, 65, 329, repr.; Serrera [1997] 2002, p. 864; Pareja 1997-98, pp. 34-35, repr.; Vega 1997-98, pp. 126-130; Valdivieso 1998, pp. 92-93, repr. (*taller*); Vázquez 1998, p. 202; Pareja 1999, pp. 80-82, repr.; Fernández Rojas 2000, pp. 136-137; Pareja 2000, p. 198, repr.; Fernández López 2002, pp. 282-283; Izquierdo 2004, pp. 310-314, repr.; Buces 2006, pp. 135-136, fig. 1.

Este monumental retrato del *Venerable Jerónimo Miguel Carmelo* pertenece a una serie de Mercedarios ilustres pintados por Zurbarán y su obrador hacia 1630-1632 para el Convento de la merced Calzada se Sevilla (véase Ciclo III y I-29 hasta I-33). Se conocen dos obras de Zurbarán con el retrato del *Venerable Carmelo* de cuerpo entero. La de mayor dimensión que estudiamos ahora se conserva en Madrid en la iglesia de Santa Bárbara (para la iconografía y la procedencia del lienzo véase I-33). Las inscripciones de las dos versiones le presentan como obispo de Teruel, hecho inverosímil ya que Jerónimo Carmelo, defensor eximio de la Purísima, falleció en Barcelona en 1558, creándose la diócesis turolense solamente en 1577. Según la leyenda, cuando estaba escribiendo su tratado *De Concepcione* se le apareció la Virgen para confirmar su doctrina, como vemos en ambos cuadros. Paul Guinard pensó que este *San Jerónimo Carmelo* pudo formar pareja con el *San Pedro Pascual* de mismas medidas (II-242) y también conservado en el museo de Sevilla. A partir del historiador francés, todos los especialistas aceptaron esta propuesta, no solo por las idénticas dimensiones de estos lienzos sino por razones de coherencia iconográfica: ambos religiosos mostraron una gran devoción mariana en el Misterio de su Inmaculada Concepción. Lógicamente estos retratos estarían de cada lado del retablo de la Virgen María en la sala de Láminas.

Copia de Zurbarán
II-203
Fraile mercedario (¿San Carmelo?)
Óleo sobre lienzo, ca 99,5 x 99 cm
Francia, Château d'Époisses
Restaurado ca 2001-2002 por Béatrice de Guitaut

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada (?); Sevilla, depósito del Alcázar, sala nº 17, nº 228 (?); colección Soult; colección del 2º duque de Dalmacia; colección condesa de Guitaut; propiedad de sus descendientes.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Buena copia antigua de A-3, pareja del *San Serapio* (I-8, véase Ciclo III). Un examen efectuado en el laboratorio del Louvre en enero de 1978 por petición de Jeannine Baticle confirma que la obra no puede ser atribuida a Zurbarán. El lienzo fino y mecánico y un craquelado extremamente fino sugieren una fecha bastante tardía para este cuadro (¿principios del siglo XIX?).

Obrador
II-204
Dos santos diáconos
(¿San Lorenzo? ¿San Esteban?)
Óleo sobre lienzo, 37 x 31cm
Parma, Pinacoteca Giuseppe Stuard

Bibliografía: Copertini 1926, p. 59, nºs 103-104 (*pittore ignoto*); Quintavalle 1951-1952, p. 19, fig. 14 (*Zurbaran*); Pérez Sánchez 1965, pp. 261-263, pl. I-II; Pérez Sánchez 1969$_1$, pp. 3-6; Gudiol 1976, nºs 419-420; Roncoroni 1988, p. 10, figs. 78-79; Barocelli 1996, pp. 88-89, repr.

Identificados como zurbaranes por Quintavalle, estos bonitos lienzos fueron publicados en 1965 por Pérez Sánchez. De evidente impronta zurbaranesca se asemejan a los lienzos que hemos atribuido al "Maestro de Besançon".

Obrador
II-205
San Elías
Óleo sobre lienzo, 186 x 105 cm
Inscripción ángulo inferior derecho sobre una piedra: *S. Elias*
Córdoba, Museo de Bellas Artes
(Inv. P.A. nº CE2145P)

Procedencia: Córdoba, Convento de Santa Clara hasta 1868 (*Desamortización*); Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 15.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 11-12, repr.; Gaya 1955, p. 228; Guinard [1960] 1988, nº 527 (*bon ouvrage d'atelier*); Gudiol 1976, nº 363, fig. 345; Calvo Castellón 1988, pp. 151-152; Cherry 1995, pp. 215-216 (*taller*); Navarrete 1998-2000, pp. 45, 116-117, repr. (*obrador de Zurbarán*); Palencia 2000, pp. 76-77, repr. *(obrador).*

San Elías es uno de los profetas mayores del Antiguo Testamento. Aparece en el *Libro de los Reyes* donde se describe su vida hasta que fue arrebatado en un carro de fuego a los cielos. Los carmelitas le consideran el fundador de su orden. Viste una túnica de pieles ceñida por un cinturón de cuero y un manto de lana blanca, colores que aluden al hábito carmelita. En la Biblia aparece descrito como "Varón velloso que se ciñe los costados con un cinto de cuero" [Vulgata: 4Rs 1,8]. Su atributo particular es una espada flamígera. Es un lienzo de calidad modesta que pertenece probablemente a una serie de fundadores de órdenes.

Obrador
II-206
San Elías
Óleo sobre lienzo, 174 x 124 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Desconocida; Madrid, Linares Antigüedades, Feriarte, 21-29 de noviembre de 2003 (45.000 €).

Exposiciones: Madrid$_1$ 2003, s. n..

Bibliografía: Inédito.

Réplica de obrador del *San Elías* de Castellón de la Plana (II-244f).

Obrador y Zurbarán
II-207 (Ciclo XIX)
San Fernando
Óleo sobre lienzo, 180 x 105 cm
Sevilla, Iglesia de San Esteban, retablo mayor

Procedencia: Sevilla, Iglesia de San Esteban, retablo mayor, 2º piso, lado derecho; retablo desmontado a comienzos del siglo XIX; colocado en su emplazamiento original en 1972.

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 9.

Bibliografía: Ponz [1786] 1972, IX, p. 79 (*no de Zurbarán*); Ceán [1800] 1965, VI, p. 48 (*los Polanco*); Quilliet 1816, p. 269 (*les Polancos*); Amador [1844] 1979, p. 300; Gonzalez de Léon [1844] 1973, pp. 236-237; Matute 1887, p. 76 (*los Polanco*); Gestoso [1889] 1984, I, pp. 225-256 (*ídem*); Mayer 1911, pp. 160-161 (*ídem*); Carriazo 1929, p. 179 (*Zurbarán*); Muro Orejón 1932, pp. 81-82; Guinard 1946, I, pp. 260-262, fig. 12 (*zurbaranesco*); Soria 1951, p. 70 (*probably by Bernabé de Ayala*); Caturla 1959, p. 342; Guinard [1960] 1988, nº 215, repr.; Torres Martín 1964, p. 47; Frati 1975, nº 154; Gudiol 1976, nº 333, fig. 318; Gestoso [1889-1892] 1984, p. 119; Cintas 1991, pl. 16; Fernández López [1991] 2002, pp. 78-81, fig. 7; Caturla/Delenda 1994, pp. 98, 188, 206, repr.; García Gutiérrez/Martínez Carbajo 1994, p. 148; Roda 1996, p. 41; Fernández López [1991] 2002, pp. 104-106, fig. 27 (*de menos calidad*); Valdivieso 2003, pp. 28, 270, pl. 12 (*participación del obrador*).

Para la iconografía de este popular santo, véase el *San Fernando* conservado en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (I-108), cuya excelente calidad, nos inclina a pensar que el cuadro que examinamos aquí fue realizado en el obrador bajo control del maestro. En realidad, el asistente de Zurbarán que realizó este lienzo no parece inspirarse en dicha obra sino directamente de la figura del San Fernando en la *Rendición de Sevilla* de la colección del duque de Westminster (I-19), pintado por el maestro en 1629 para el convento de la Merced Calzada. Al igual que su compañero *San Hermenegildo*, esta obra se puede relacionar con las series de santos, pintados frecuentemente en el obrador sevillano de Zurbarán, con mucha participación de los asistentes a partir de la década de 1640.

Obrador
II-208
San Fernando sentado
Óleo sobre lienzo, 160 x 85 cm
Inscripción: *El S.R.D. Fernando*
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, venta Sotheby's, 3 de julio de 1946, nº 173 (*Sustermans*); New York, colección Frederic Munt; paradero actual desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Soria 1953, nº 53, fig. 30; Gaya 1958, nº 3003; Guinard [1960] 1988, nº 218; Gaya 1964, p. 68; Pita 1965, p. 248; Frati 1975, nº 55, repr.; Gudiol 1976, nº 218.

Para la iconografía de San Fernando [véase I-108]. El santo, con media armadura y un curioso tocado con plumas blancas, aparece sentado en un sillón frailuno y mirando al espectador. Mantiene una espada en alto en su mano derecha. La columna con base cuadrada, tan frecuente en la obra de Zurbarán, se ve a la derecha. No sabemos el destino de este interesante cuadro y sólo lo conocemos por su fotografía en blanco y negro.
Apareció en una venta de Sotheby's en Londres en 1946 atribuido curiosamente al flamenco contemporáneo Justus Susterman (Amberes 1597-Florencia 1681). Soria lo publicó en su monografía de 1953 como Zurbarán con participación del taller en el sillón y en la armadura. Guinard admitió su carácter zurbaranesco pero no parece que conociera directamente el cuadro.

Obrador y Zurbarán
II-209
San Francisco de Paula
Óleo sobre lienzo, 184 x 103,5 cm
Inscripción en el ángulo inferior derecho:
S. FRAN^CO DE PAVLA
Londres, colección privada

Procedencia: Madrid, colección privada; Londres, colección privada.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 20.

Bibliografía: Navarrete 1998-2000, pp. 128-131, repr.

Para la iconografía de San Francisco de Paula, véase A-1. De la mano de Zurbarán se conocen dos versiones una en busto (A-1) y otra de tres cuartos (I-268). Este lienzo de cuerpo entero pertenece probablemente a una serie dispersa de fundadores de órdenes. Para componer la figura entera del fundador de los Mínimos, el pintor utiliza un grabado que ilustra la *Chronica del nacimiento, vida y milagros del Beatísimo Patriarca San Francisco de Paula* (fig. 1), publicada en Madrid en 1596 por Fray Pedro de Mena. Comparándolo con la estampa aquí cambia solamente el gesto de la mano derecha del santo. Es un lienzo de buena calidad pero la simplicidad de los pliegues del hábito que caen rectilíneos y el dibujo un poco flojo de sus manos, de sus pies y de los rasgos del muy anciano monje, hacen pensar que se trata de la obra de un buen oficial del obrador de Zurbarán.

CHRONICA
DEL NACIMIENTO,
VIDA Y MILAGROS Y CANONIZACION
DEL BEATISSIMO PATRIARCA
SAN FRANCISCO
DE PAVLA,
COMPUESTO, Y ORDENADO EN ESTILO
CON PRIVILEGIO.
En Madrid,
En la emprenta de Licenciado Castro.
Año 1596.

Fig. 1: *San Francisco de Paula*, grabado, en *Chronica del nacimiento, vida y milagros del Beatísimo Patriarca San Francisco de Paula*, Madrid, 1596.

Obrador
II-210
San Francisco de Paula
Óleo sobre lienzo, 163 x 109 cm
Sevilla, colección Macdongall (destruido en 1920)

Procedencia: ¿Sevilla, depósito del Alcázar, Sala 8, nº 275, 1810?; Sevilla, colección José Macdongall, destruido en un incendio en 1920.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 32.

Bibliografía: Gómez Imaz [1810] 1917, nº 275 (*Ayala*)?; Viniegra 1905, p. 28, repr.; Cascales 1911, pp. 97, 121, repr.; Kehrer 1918, p. 151; Mayer [1928] 1947, p. 344; Guinard 1949, III, p. 33, nota 1; Rouchès 1958, p. 238; Guinard [1960] 1988, nº 544, repr.; Torres Martín 1963, nº 234.

En la Sala nº 8 del depósito del Alcázar figuraban atribuidos a Bernabé de Ayala bajo el nº 275: "Dos quadros de 1½ v.ª de alto y 2/3 de ancho, el uno S. Fran.^co de Paula y el otro S. Sebastian". Por sus dimensiones reducidas el *San Francisco de Paula* podría ser este lienzo que estuvó en Sevilla en la colección de D. José Macdongall.

Replica de obrador
II-211
San Guillermo de Aquitania
Óleo sobre lienzo, ca 185 x 100 cm
Lima, colección Nicolás Salazar Orfila

Procedencia: Lima, colección Nicolás Salazar Orfila.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Lozoya 1967, pp. 84-86, pl. II; Guinard 1969, p. 297; Gudiol 1976, nº 492; Delenda 1998-2000, pp. 134-135, fig. 17.2; Mariazza 2001, p. 58; Rodríguez Romero [2001] 2002, p. 374, nota 7.

Réplica de menor calidad y con pequeñas variantes del *San Guillermo de Aquitania* (I-225).

Obrador y Zurbarán
II-212 (Ciclo XIX)
San Hermenegildo
Óleo sobre lienzo, 180 x 105 cm
Sevilla, Iglesia de San Esteban, retablo mayor

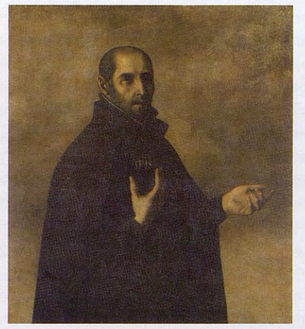
Procedencia: Sevilla, iglesia de San Esteban, retablo mayor, 2º piso, lado izquierdo; retablo desmontado a comienzos del siglo XIX ; colocado en su emplazamiento original en 1972.

Exposiciones: Barcelona 1965, nº 20.

Bibliografía: Ponz [1786] 1972, IX, p. 79 (*no de Zurbarán*); Ceán [1800] 1965, VI, p. 48 (*los Polanco*); Quilliet 1816, p. 269 (*les Polancos*); Amador [1844] 1979, p. 300; Gonzalez de Léon [1844] 1973, pp. 236-237; Matute 1887, p. 76 (*los Polanco*); Gestoso [1889] 1984, I, pp. 225-256 (*ídem*); Mayer 1911, pp. 160-161 (*ídem*); Carriazo 1929, p. 179 (*Zurbarán*); Muro Orejón 1932, pp. 81-82; Guinard 1946, I, pp. 260-262, fig. 11 (*zurbaranesco*); Soria 1951, p. 170 (*probably by Bernabé de Ayala*); Caturla 1959, p. 342; Guinard [1960] 1988, nº 222, repr.; Torres Martín 1964, p. 47; Sanz Pastor 1965, s. p.; Frati 1975, nº 153; Gudiol 1976, nº 332, fig. 317; Gestoso [1889-1892] 1984, p. 119; Fernández López [1991] 2002, pp. 78-81, fig. 7; Caturla/Delenda 1994, pp. 98, 188, 206, repr.; García Gutiérrez/Martínez Carbajo 1994, p. 148; Roda 1996, p. 41; Fernández López 2002, pp. 104-106, fig. 27 (*de menos calidad*); Valdivieso 2003, pp. 28, 270, pl. 12 (*participación del obrador*).

Como su compañero *San Fernando*, el *San Hermenegildo* se eligió como santo de la ciudad por su carácter devocional hispalense [Fernández López 2002, p. 109]. Fue un joven rey visigodo al que su padre, que era hereje arriano, hizo decapitar en la prisión. En su mano izquierda lleva un hacha, instrumento de su martirio. El rostro del mártir, inspirado en otros santos de la mano de Zurbarán, no tiene la fuerza expresiva del maestro.

Obrador
II-213
San Ignacio de Loyola
Óleo sobre lienzo, 100 x 90 cm
Hampton Court, Palacio



Procedencia: Sevilla; colección Frank Hall Standish, legado al rey Louis-Philippe en 1841; París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1842-1848, nº 171; Londres, venta Christie's, 27-28 de mayo de 1853, nº 214; comprado por la reina Victoria; Hampton Court, Colecciones Reales.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: *Standish* 1842, p. 34; cat. venta Londres 1853, nº 214, p. 28; Mayer [1928] 1942, p. 344; Collins 1929, p. 162; Guinard [1960] 1988, nº 541, repr. (*excellent tableau, sans doute original*).

Sólo conocemos este lienzo por fotografía, pero el gran zurbaranista que fue Paul Guinard lo consideraba de excelente calidad. Reproduce la mitad superior del *San Ignacio de Loyola* de la serie de fundadores del Convento de la buena muerte de Lima, que hemos atribuido a Bernabé de Ayala (BA-36).

Círculo de Zurbarán
II-214
San Ignacio de Loyola
Óleo sobre lienzo, 12 x 8 cm
EE.UU., mercado del arte

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Este diminuto lienzo inédito posee una impronta zurbaranesca.

Copia de Zurbarán
II-215
San Jerónimo
Óleo sobre lienzo, 190 x 110 cm
Málaga, Museo Provincial de Bellas Artes

Procedencia: Málaga, Convento de Capuchinos; Málaga, Academia de Bellas Artes (1905); Málaga, Museo Provincial de Bellas Artes.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 56; Granada 1953, nº 51; Burdeos 1955, nº 89.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 31 (*Un santo cardenal cartujo*); *Málaga* 1933, p. 22, repr.; Guinard 1949, III, p. 34, pl. XII; Caturla 1953, pp. 65-66, nº 42, fig. 34 (ed. Granada 1953, p. 43, nº 51); Soria 1953, en nº 188 (*shop copy*); Gaya 1955, p. 533; Martin-Méry 1955, p. 52, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 481 (*œuvre d'atelier de qualité moyenne*); Gudiol 1976, nº 404, fig. 380; Caturla/Delenda 1994, pp. 186, 215, repr.; Navarrete 1998-2000, p. 88, fig. 3.2 (*obrador*).

Copia de obrador de I-186.

Obrador
II-216 (Ciclo XVIII)
San Jerónimo
Óleo sobre lienzo, 183 x 78 cm
Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra, colegiata Santa María, retablo de la capilla Nuestra Señora

de los Remedios, primer cuerpo, lado derecho.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla *ABC* 20/04/48; Caturla 1952, pp. 47-48; Soria 1953, nº 193, fig. 137; Guinard [1960] 1988, nº 478, repr.; Camón [1961] 1985, p. 289; Torres Martín 1963, nº 244; Guinard 1963, p. 363; Díaz Padrón 1968, nº 38, pp. 126-127, 130-131, figs. 178-180; Carrascal 1973, p. 202; Frati 1975, nº 363, repr.; Gudiol 1976, nº 290; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 182-183, 268, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Delenda 2000, p. 161.

Lógicamente San Jerónimo figura entre los santos mencionados en el acta de fundación de la Capellanía al ser el santo patrón de doña Gerónima de Aguilar, cofundatriz con su esposo don Alonso de Salas Parra de dicha Capellanía y ambos comitentes del retablo [ver Ciclo XVIII]. San Jerónimo, correspondiendo a San Juan Bautista y vuelto, como éste, hacia la imagen de la Virgen de los Remedios que ocupaba el centro, está también de pie y como en la desembocadura de una cueva. En un saliente de la roca que le sirve de apoyo, descansa el libro que está escribiendo. A sus pies se adivina el león y, arriba a la derecha, asoma la trompeta del último juicio. El santo Doctor de la iglesia aparece envuelto en una capa de un carmín intenso.

Obrador
II-217
San Jerónimo cardenal
Óleo sobre lienzo, 201,9 x 109,8 cm
Barcelona, colección privada

Procedencia: París, Galerie Espagnole de Louis-Philippe, 1838-1848, nº 344 (1), nº 354 (4); Londres, venta Christie's, 6 de mayo de 1853, nº 69; comprado por Drax (12 £); Londres, venta Sawbridge-Erle-Drax, Christie's, 10 de mayo de 1935, nº 154; comprado por Maurice Harris; Londres, Tómas Harris; New York, French & Co, 1936; comprado por Mary H. Zimmerman (4.100 $); New York, venta Christie's, 29 de enero de 1999, nº 197 (60.000 $); Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Brooklyn 1935, nº 57; Córdoba 2002, s. n.

Bibliografía: *París* 1838-48, nº 344 (1), nº 354 (4); Mayer [1928] 1942, p. 338; cat. exp. Brooklyn 1935, nº 57 (*Zurbarán*); Guinard [1960] 1988, nº 484; Gudiol 1976, nº 399, fig. 375; Baticle/Marinas 1981, nº 354, repr. (*Zurbarán?*); cat. venta Nueva York 1999, pp. 32-33, repr. (*studio of Zurbarán*); Pérez Pérez 2002, pp. 120-121, repr.

La iconografía de este *San Jerónimo* es un poco diferente de la anterior. Como consejero del papa san Dámaso, viste la purpura de cardenal. No aparece su atributo personal que es el león dormido a sus pies. El santo doctor está escuchando la trompeta del Juicio Final con un ademán ama-

nerado de la mano. Puede también pertenecer a una serie dispersa de fundadores de órdenes.

Seguidor de Zurbarán
II-218
San Jerónimo penitente
Óleo sobre lienzo, 190 x 105 cm
Córdoba, Museo de Bellas Artes
(Inv. P.A. CE2213P)

Procedencia: Córdoba, Convento de Santa Clara hasta 1868 *(Desamortización);* Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-1999, nº 16.

Bibliografía: Ceán [1800] 1965, VI, p. 51 (?); Mayer 1927-28, p. 289; Gaya 1948, nº 115; Guinard 1949, III, pp. 12-13, pl. II (*zurbaranesco, Antonio del Castillo?*); Gaya 1955, p. 228; Guinard, [1960] 1988, nº 477 (*Zurbarán?*); Gudiol 1976, nº 362, fig. 344; Palencia 1997, p. 39, nº 14; Navarrete 1998-2000, pp. 118-119, repr. (*obrador*); Palencia 2000, p. 77, repr. (*obrador*).

San Jerónimo pasó varios años en Belén, llevando vida eremítica. Como anacoreta se representa a veces medio desnudo, aunque incluyendo sus atributos de cardenal en el suelo. Otro atributo personal es una piedra en la mano con la que se golpea el pecho como vemos en este lienzo de muy modesta calidad.

Obrador
II-219 (Ciclo VII)
San Juan Bautista
Óleo sobre lienzo, 183 x 107 cm
Marchena, Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, sacristía
Restaurado en 1967-68 al I.C.R. de Madrid. Restauración parcial en 1996-97

Procedencia: Marchena, Iglesia de San Juan Bautista, 1637 (*pagado a Zurbarán 10 ducados*); *in situ* desde 1637; Marchena, Museo Zurbarán, sacristía de la Iglesia de San Juan Bautista.

Exposiciones: Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 11; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Guinard 1949, III, p. 24; Hernández Díaz 1953, p. 33, pl. IV (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 229 (*studio*); Guinard [1960] 1988, nº 134 (*ídem*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV (*ídem*); Pérez Sánchez 1965, p. 269 (*ídem*); Díaz Padrón 1971, nº 42, figs. 240-241; Carrascal 1973, p. 126; Frati 1975, nº 222; Gudiol 1976, nº 115, fig. 121; Baticle 1988, p. 187; Caturla/Delenda 1994, p. 132, repr.; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 78-79, repr. (*taller*); Navarrete 1998-2000, p. 51 (*ídem*); Delenda 2000, p. 156 (*ídem*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 130-131, repr. (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 264 (*ídem*).

Obra bastante mediocre quizás copiada de un grabado.

Obrador
II-220 (Ciclo XVIII)
San Juan Bautista
Óleo sobre lienzo, 183 x 48 cm
Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra, Colegiata Santa María, retablo de la Capilla Nuestra Señora de los Remedios, primer cuerpo, lado izquierdo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Caturla *ABC* 20/04/48; Caturla 1952, pp. 47-48, fig. 11; Soria 1953, nº 191, fig. 135; Guinard [1960] 1988, nº 137, repr.; Camón [1961] 1985, p. 289; Torres Martín 1963, nº 243; Díaz Padrón 1968, nº 38, p. 126, figs. 176-177; Carrascal 1973, p. 202; Frati 1975, nº 362, repr.; Gudiol 1976, nº 288; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 182-183, 268, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Aparicio/Pizarro 1998, pp. 166, 168; Delenda 2000, p. 161.

San Juan Bautista no figura entre los santos mencionados en el acta de fundación de la Capellanía [ver Ciclo XVIII]. Al otro lado de la imagen de bulto redondo del centro del retablo, se encuentra el San Jerónimo, también santo anacoreta. Quizás eligió al Bautista para formar pareja con este gran personaje, igualmente representado de pie, medio desnudo y envuelto en un manto rojo. No obstante, como del otro lado de la imagen

de bulto central, se encuentra el San Jerónimo, también anacoreta, quizás se eligió al Bautista para formar pareja con este gran personaje, también de pie, en parte desnudo y envuelto en un manto rojo. San Juan se presenta de cuerpo entero y tamaño natural, medio cubierto por un manto bermellón, y apoyado en una larga caña que termina arriba en una cruz pequeña. Parece encontrarse en la entrada de una cueva abierta hacia el fondo, en el que se adivina un río. La representación es bastante convencional, de manera que el santo porta un corderito sobre su brazo derecho. La dura iluminación da de lleno sobre la parte derecha del cuerpo del Precursor, dejando en sombra la parte izquierda y volviendo a dar sobre el brazo izquierdo que sostiene la caña.

Obrador y Zurbarán
II-221 (Ciclo V)
San Juan Bautista en el desierto
Óleo sobre lienzo, 81,5 x 62 cm
Jerez de la Frontera, colección Joaquín Rivero
Restaurado en 2003 y en 2010 por Rafael Romero

Procedencia: Sevilla, iglesia del Colegio dominico Santo Tomás de Aquino (?); Conde Raczqueki; Granada, colección Sofía de Saxe Ivanovna; Madrid, venta Alcalá Subastas, 8-9 de octubre de 2003, nº 399 (50.000 €); Jerez de la Frontera, colección Joaquín Rivero.

Exposiciones: Cádiz 2005, s.n.; Jerez 2005, s.n.

Bibliografía: Ponz [1796] 1972, p. 91 (?); Ceán 1800 [1965], p. 48 (?); Gonzalez de León 1844, p. 129 (?); Gómez Imaz [1810] 1896, nº 93 (*Ayala*); cat. venta Madrid 2003, pp. 170-171, repr.; *Antiqvaria*, diciembre 2003, p. 96, repr.

El lienzo que conocíamos por fotografía antes del año 2000 se encontraba en un estado de conservación muy precario (fig. 1). En nuestra opinión, la restauración llevada a cabo antes de su venta en Alcalá Subastas en octubre de 2003 no hizo ningún favor al cuadro que aparecía entonces muy duro. Por esta razón se volvió a restaurar con más rigor y su estado actual es mucho más satisfactorio.
Aunque Gudiol haya hecho un certificado en 1976 confirmando la atribución a Francisco de Zurbarán, resulta particularmente difícil juzgar la calidad del lienzo por su defectuoso estado de conservación. En 2000, antes de que se tocara la pintura, Enrique Valdivieso pensó que se trataba de una obra autógrafa, en pésima condición, que podía formar parte de la predela del desaparecido retablo de la capilla del Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino pintado por Zurbarán en 1631 [comunicación escrita, 26 de junio de 2000].
El rostro del San Juan Bautista presenta un gran parecido con uno de los ángeles de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* del coro alto del monasterio de Guadalupe (I-262) pintado por Zurbarán con participación de su taller hacia 1658-1660. El corderito también se asemeja al de los últimos cuadros pintados por el maestro (véase I-284). Por otra parte el cuerpo del santo nos parece demasiado blando para una ejecución temprana. Por todos estos motivos resulta difícil tener una opinión acertada sobre este cuadro que ha sufrido demasiado. Pensamos que se trata de una obra tardía ejecutada en el obrador de Zurbarán con participación del propio maestro.

Fig. 1: Cuadro antes de restauración.

Seguidor de Zurbarán
II-222
San Juan Evangelista
Óleo sobre lienzo, 125 x 89,5 cm
Cracovia, Jagiellonian University Museum, Collegium Maius

Procedencia: Londres, venta Christie's, 12 de julio de 1985, nº 187 (no vendido); regalado a la Universidad Jagellónica de Cracovia en 1995.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1985, p. 133, repr. (*follower of Zurbarán*); Waltos 1999, n. p. repr. (*Francesco Zurbarán?*).

San Juan aparece escribiendo el Apocalipsis. Se trata de un lienzo zurbaranesco de calidad correcta que sólo conocemos por fotografía. Puede ser de un seguidor sevillano de Zurbarán.

Obrador
II-223 (Ciclo XIII)
San Juan Evangelista
Óleo sobre lienzo, 65 x 63 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 77)

Procedencia: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, probablemente sobre la *Adoración de los Magos;* Madrid, depósito del Rosario, 1810-13, nº 76; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-20; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-35; entró al museo en 1835-36.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 23; Tokio-Kioto 1970, nº 54; Madrid 1988, nº 53; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 21; Sevilla 1998, nº 40; Badajoz 1998-99, nº 15.

Bibliografía: Ponz [1792] 1947, p. 1548; 1972, XVII, p. 276; Ceán 1800, VI, p. 51; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 299; Vignau 1904, p. 294, nº 76; Viniegra 1905, p. 27; Romero 1908, p. 98; Cascales 1911, p. 86; Mayer 1913, p. 73; Kehrer 1918, p. 76, nº 77; Pemán [1923] 1989, pp. 15, 17, 32-33; Gutiérrez de Quijano 1924, p. 47, pl. 22; Romero 1934, I, pp. 331, 433-435, II, fig. 194 (A); Lafuente 1946, pp. 168-169; Gaya 1948, nº 135; Pemán [1950] 1989, p. 111; Gaya 1955, p. 204; Guinard [1960] 1988, nº 167, repr.; Torres Martín 1963, nº 201 (III); Pemán [1964] 1989, pp. 243-244, nº 77, repr.; Guinard 1967, p. 364; Dobrzycka 1968, pp. 49-56, repr.; Lipschutz [1972] 1988, pp. 156, 166, 333; Brown 1973, pp. 36-37, fig. 39; Carrascal 1973, pp. 136, 139-140, 142, repr.; Frati 1975, nº 258, repr.; Gudiol 1976, nº 130, fig. 139; Serrera [1977] 1981, pp. 107-114; Liedtke 1988, pp. 155-162, repr.; Serrera 1988, pp. 278-280, repr.; García Felguera 1991, p. 91; Caturla/Delenda 1994, pp. 152, 158, 159, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 78, repr.; Ressort 1996, p. 731; Pareja 1997-98, pp. 104-105, repr.; Navarrete 1998$_1$, pp. 19-55, repr.; Valdivieso 1998, pp. 148-149, repr.; Beutler [1998] 1999, pp. 39-43, 50, fig. 12; Valdivieso 1998-99, pp. 62-63, repr.; Delenda 1999, pp. 32-35, 50-51; Gerard Powell 2000, pp. 39, 43-44; Valdivieso 2003, pp. 251, 264, 266; Fernández Pardo 2007, I, pp. 311, 321; Alcolea 2008, pp. 41,48, 52, fig. 36.

Las descripciones del retablo de Jerez son indeterminadas en lo que se refiere al emplazamiento de los *Evangelistas*. "En otros sitios del retablo están pintados por el mismo artífice los cuatro Evangelistas y otros santos" apunta Ponz, informando con poca precisión [Ponz, *op. cit*, p. 276]. Los historiadores de la cartuja demostraron de manera convincente que estos pequeños lienzos de formato casi cuadrado no pudieron figurar en la parte inferior. De las distintas localizaciones que se han señalado para los *Evangelistas,* la más acertada parece ser la que propuso Walter Liedtke en 1988 [Liedtke 1988, pp. 152-153]. Gracias a las diferencias de dimensiones, idénticas de dos por dos, y a las posturas de los Evangelistas, vueltas o hacia la derecha o hacia la izquierda, parece establecido actualmente que ocupaban las posiciones siguientes: en el primer cuerpo, del lado del Evangelio el *San Juan* coronaba la *Anunciación*, frente al *San Mateo* colocado encima de la *Adoración de los pastores* del lado de la Epístola. En el segundo cuerpo, el *San Lucas* se encontraba sobre la *Circuncisión*, a la izquierda, y *San Marcos* a la derecha por encima de la *Adoración de los Magos*. Aunque estos pequeños cuadros estén bien pintados, no alcanzan la calidad de las otras pinturas del retablo de deslumbrante belleza. Está claro que Zurbarán, sobrecargado de trabajo, confió su ejecución a sus mejores colaboradores, proponiéndoles los modelos de los *Evangelistas* grabados en 1539 por Aldegrever (fig. 1) como apuntó Juan Miguel Serrera [Serrera [1977] 1981, pp. 104-114, figs. 1-4]. No se trata de una imitación servil, el formato rectangular de las estampas se ha convertido en cuadrado y el grafismo germánico extremadamente nervioso se vuelve muy suelto, amplio, típico del obrador sevillano del maestro. Los coloridos más bien vivos, rojos, anaranjados o malvas, para *San Juan* y *San Mateo*, atenuados en los verdes y los pardos para *San Marcos* y *San Lucas*, parecen igualmente característicos y prueban otra vez como Zurbarán o sus ayudantes transcienden los modelos grabados insuflándoles una fuerza y una realidad especificas.

Fig. 1: Heinrich Aldegrever, *San Juan Evangelista*, grabado, 1539.

Obrador y Zurbarán
II-224
San Juan de Dios
Óleo sobre lienzo, 205 x 109 cm
México, D.F., Museo Nacional de San Carlos (Inv. nº XI-10-115-473)

Procedencia: ¿México desde el siglo XVII?; México, D.F., Museo de San Carlos.

Exposiciones: México 1980, nº 6; Granada 1995, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 18.

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, p. 342; Angulo 1935, I, pp. 56-60, fig. 8; Carrillo 1944, p. 53; Gaya 1948, nº 162; Soria 1953, nº 165, fig. 114; Gaya 1958, nº 3080; Leal 1958, nº 24; Guinard [1960] 1988, nº 535; Guinard 1964, p. 127; Obregón 1964, pp. 428-430, fig. 3; Neumann s.d. [1969], nº 53; Frati 1975, nº 321; Gudiol 1976, nº 406, fig. 382; Larios 1995, pp. 105-111, repr.; Navarrete 1998-2000, pp. 43, 45, 122-125, repr. (*Zurbarán*); Guerrero 2000, p. 104, repr.; Pérez Sánchez 2000$_2$, p. 28; Fernández Pardo 2007, IV, p. 611.

San Juan de Dios (1495-1550), héroe de la caridad, nació en Portugal pero pasó a vivir en España muy joven. Allí desempeño varios oficios y fue también soldado. En Granada fue encerrado y maltratado en el Hospital Real. Bajo el impulso del beato Juan de Ávila, comenzó a servir a los enfermos y a los pobres en dicho hospicio. Sus extraordinarias obras de caridad a favor de toda clase de impedidos hicieron crecer su fama de santidad. Es el fundador de los Hermanos Hospitalarios que atienden a los enfermos, locos y niños deformes. Este cuadro, con su

compañero *San Agustín* (II-190), pertenece seguramente a una serie desmembrada de fundadores de órdenes. En el fondo aparece, en tamaño diminuto, San Juan de Dios portando un enfermo. De nuevo se trata de una buena obra elaborada en el obrador de Zurbarán bajo control del maestro: el tratamiento de las telas y el dibujo seco del rostro y de las manos no nos parecen ser de la mano del pintor extremeño.

Seguidor de Zurbarán
II-225
San Juan de Dios
Óleo sobre lienzo, 195 x 111 cm
Sevilla, Museo de Bellas Artes (Inv. 161)

Procedencia: Sevilla, D. Fernando Ybarra Llorente; legado al museo el 26 de agosto de 1961.

Exposiciones: Sevilla 1961, s. n.

Bibliografía: Guinard [1960] 1988, nº 536, repr. (*digne d'être attribué à Zurbarán*); Hernández Díaz 1961, s. n., s. p., repr.; Torres Martín 1963, nº 255, repr.; Guinard 1964, pp. 126-127, pl. VI, nº 2 b (*Zurbarán o taller*); Gudiol 1976, nº 413, fig. 383; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 146, repr. (*taller de Zurbarán*); Larios 1995, p. 106; Navarrete 1998-2000, p. 124.

Para la iconografía del lienzo, véase II-224. El atributo personal de San Juan de Dios es la granada rematada por una cruz: alude a su ardiente amor y a la ciudad donde desenvolvió sus obras de caridad. Es un lienzo de discreta calidad.

Obrador
II-226
San Longinos
Inscripción ángulo inferior derecho:
S. Longinos
Óleo sobre lienzo, 189 x 102 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Londres, venta Christie's, 24 de mayo de 1991, lote 95 (no vendido); Londres, venta Christie's, 15 de abril de 1992, lote 151 (32 000 £); Londres, venta Christie's, 30 de abril de 2010, lote 52 (no vendido).

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Londres 1991, nº 95, repr. (con otros tres cuadros: *Zaqueo*, *El Rey David*, *El Centurión*, "Circle Juan de Valdés Leal"); cat. venta Londres 1992, n. p., repr. (con otros tres cuadros: *Zaqueo*, *Rey David, San Longino*, "Circle of Juan de Valdés Leal"); Navarrete 1998-2000, pp. 67, 69, 76, 194, figs. [41.2], [82] (*taller de Zurbarán*); Valdivieso 2003, p. 54, fig. 42 (*ídem*); Valdivieso 2007-08, pp. 96-97 (*zurbaranesco*); cat. venta Londres 2010, p. 40, repr. (con *El Centurión*, "Studio of Francisco de Zurbarán").

Para la historia de este lienzo véase el *Rey David* (II-2). El Evangelio narra que un centurión traspasó con su lanza el Corazón de Jesús del que brotó sangre y agua [Jn 20, 32-33]. Según la tradición, ese centurión (llamado Longinos según un texto bíblico apócrifo) fue quien, al ver las portentosas convulsiones de la naturaleza que se produjeron a la muerte de Cristo, pronunció la famosa frase que le hizo ser el primer convertido a la fe cristiana: "Verdaderamente, Este era Hijo de Dios" [Mc 15, 39]. Para componer este cuadro el pintor utilizó un grabado de Gerhard de Jode (fig. 1) [Navarrete 1998-2000, p. 194].
José Antonio de Urbina atribuye esta serie a Sebastián de Llanos Valdés como el cuadro subastado en Ansorena en mayo 2010 (II-5bis).

Fig. 1: Gerhard de Jode, *Rey Jerjes*, grabado, 1585.

Copia del obrador
II-227
San Longinos
Óleo sobre lienzo, 189 x 102 cm
Barcelona, colección privada

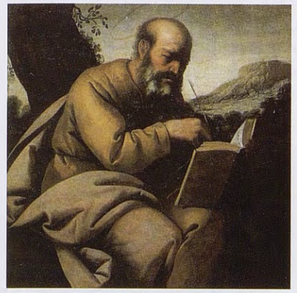
Procedencia: Sevilla, colección Ignacio Vázquez; Barcelona, colección privada.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 41.

Bibliografía: Navarrete 1998-2000, pp. 76, 192-195, repr. (*obrador*); Valdivieso 2003, p. 54 (*ídem*).

Réplica de menor calidad y con pequeñas variantes del cuadro anterior.

Obrador
II-228 (Ciclo XIII)
San Lucas
Óleo sobre lienzo, 55 x 53 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 80)



Procedencia: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, probablemente sobre la *Anunciación*; Madrid, depósito del Rosario, 1810-13, nº 79; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-20; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-35; entró al museo en 1835-36.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 26 (*San Mateo*); Tokio-Kioto 1970, nº 46; Madrid 1988, nº 55; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 20; Sevilla 1998, nº 38; Badajoz 1998-1999, nº 13.

Bibliografía: Ponz [1792] 1947, p. 1548; 1972, XVII, p. 276; Ceán 1800, VI, p. 51; O'Neil 1834, p. 299; Vignau 1904, p. 194, nº 79; Viniegra 1905, p. 27; Romero 1908, p. 98; Cascales 1911, p. 86; Mayer 1913, p. 73; Quilliet 1816, p. 407; Kehrer 1918, p. 76, nº 80; Pemán [1923] 1989, pp. 15, 17, 32-33; Gutiérrez de Quijano 1927, p.47, pl. 23; Romero 1934, I, pp. 331, 433-435, II, fig. 194 (B); Lafuente 1946, pp. 168-169; Gaya 1948, nº 134; Pemán [1950] 1989, p. 111; Gaya 1955, p. 204; Guinard [1960] 1988, nº 165, repr.; Torres Martín 1963, nº 201 (IV); Pemán [1964] 1989, p. 246, nº 80; Guinard 1967, p. 364; Dobrzycka 1968, pp. 49-56, repr.; Lipschutz [1972] 1988, pp. 156, 166, 333; Brown 1973, pp. 36-37, fig. 39; Carrascal 1973, pp. 136, 138, 142, repr.; Frati 1975, nº 261, repr.; Gudiol 1976, nº 131, fig. 140; Serrera [1977] 1981, pp. 107-114; Liedtke 1988, pp. 155-162, repr.; Serrera 1988, pp. 278-280, repr.; García Felguera 1991, p. 91; Caturla/Delenda 1994, pp. 152, 159, repr.; Ressort 1996, p. 731; Pareja 1997-98, pp. 102-103, repr.; Beutler [1998] 1999, pp. 39-43, 50, fig. 14; Navarrete 1998$_1$, pp. 19-55, repr.; Valdivieso 1998, pp. 144-145, repr.; Delenda 1999, pp. 32-35, 50-51; Valdivieso 1999, pp. 58-59, repr.; Gerard Powell 2000, pp. 39, 43-44; Valdivieso 2003, pp. 251, 264, 266; Fernández Pardo 2007, I, pp. 311, 321; Alcolea 2008, pp.41, 48, 52, fig. 34.

Fig. 1: Heinrich Aldegrever, *San Lucas*, grabado, 1539

Obrador
II-229 (Ciclo XIII)
San Marcos
Óleo sobre lienzo, 55 x 53 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 79)

Procedencia: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, probablemente sobre la *Adoración de los Pastores*; Madrid, depósito del Rosario, 1810-13, nº 78; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-20; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-35; entró al museo en 1835-36.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 25; Tokio-Kioto 1970, nº 55; Madrid 1988, nº 56; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 19; Sevilla 1998, nº 39; Badajoz 1998-99, nº 14.

Bibliografía: Ponz [1792] 1947, p. 1548, XVII, p. 276; Ceán 1800, VI, p. 51; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 299; Vignau 1904, p. 194, nº 78; Viniegra 1905, p. 27; Romero 1908, p. 98; Cascales 1911, p. 86; Mayer 1913, p. 73; Kehrer 1918, p. 76, nº 79, fig. 33; Pemán [1923] 1989, pp. 15, 17, 32-33; Gutiérrez de Quijano 1924, p. 47, pl. 24; Romero 1934, I, pp. 331, 433-435, II, fig. 195 (D); Lafuente 1946, pp. 168-169; Gaya 1948, nº 132; Pemán [1950] 1989, p. 111; Gaya 1955, p. 204; Guinard [1960] 1988, nº 166, repr.; Torres Martín 1963, nº 201 (II); Pemán [1964] 1989, pp. 245-246, nº 79, repr.; Guinard 1967, p. 364; Dobrzycka 1968, pp. 49-56, repr.; Lipschutz [1972] 1988, pp. 156, 166, 333; Brown 1973, pp. 36-37, fig. 39; Carrascal 1973, pp. 136, 138, 142, repr.; Frati 1975, nº 260, repr.; Gudiol 1976, nº 129, fig. 138; Serrera [1977] 1981, pp. 107-114; Liedke 1988, pp. 155-162, repr.; Serrera 1988, pp. 278-280, repr.; García Felguera 1991, p. 91; Caturla-Delenda 1994, pp. 152, 159, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 78, repr.; Ressort 1996, p. 731; Pareja 1997-98, pp. 100-101, repr.; Navarrete 1998$_1$, pp. 19-55, repr.; Valdivieso 1998, pp. 146-147, repr.; Beutler [1998] 1999, pp. 39-43, 50, fig. 13; Valdivieso 1998-99, pp. 60-61, repr.; Delenda 1999, pp. 32-35, 50-51.; Gerard Powell 2000, pp. 39, 43-44; Valdivieso 2003, pp. 251, 264, 266; Fernández Pardo 2007, I, pp. 311, 321; Alcolea 2008, pp. 41,48, 52, fig. 35.

Véase II-223 (Ciclo XIII).

Obrador
II-230 (Ciclo XIII)
San Mateo
Óleo sobre lienzo, 65 x 63 cm
Cádiz, Museo de Bellas Artes (Inv. nº 78)

Procedencia: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, retablo del altar mayor, probablemente sobre la

Circuncisión; Madrid, depósito del Rosario, 1810-13, nº 77; Madrid, Real Academia de San Fernando, 1813-20; Jerez de la Frontera, Cartuja, 1820-35; entró al museo en 1835-36.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 24; Tokio-Kioto 1970, nº 53; Madrid 1988, nº54; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 18; Sevilla 1998, nº 41; Badajoz 1998-99, nº 16.

Bibliografía: Ponz [1792] 1947, p. 1548; 1972, XVII, p. 276; Ceán 1800, VI, p. 51; Vignau 1904, p. 194, nº 77; Quilliet 1816, p. 407; O'Neil 1834, p. 299; Viniegra 1905, p. 27; Romero 1908, p. 98; Cascales 1911, pp. 86-87, repr.; Mayer 1913, p. 73; Kehrer 1918, p. 76, nº 78; Pemán [1923] 1989, pp. 15, 17, 32-33; Gutiérrez de Quijano 1924, p. 47, pl. 21; Romero 1934, I, pp. 331, 433-435, II, fig. 195 (C); Lafuente 1946, pp. 168-169; Gaya 1948, nº 133; Pemán [1950] 1989, p. 111; Gaya 1955, p. 204; Guinard [1960] 1988, nº 174, repr.; Torres Martín 1963, nº 201 (I); Pemán [1964] 1989, pp. 243-244, nº 78, repr.; Angulo 1964-65, p. 74; Guinard 1967, p. 364; Dobrzycka 1968, pp. 49-56, repr.; Lipschutz [1972] 1988, pp. 156, 166, 333; Brown 1973, pp. 36-37, repr.; Carrascal 1973, pp. 136, 139, 142, repr.; Frati 1975, nº 259, repr.; Gudiol 1976, nº 128, fig. 137; Serrera [1977] 1981, pp. 107-114; Liedtke 1988, pp. 155-162, repr.; Serrera 1988, pp. 278-280, repr.; García Felguera 1991, p. 91; Caturla/Delenda 1994, pp. 152, 158, 159, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 78; Ressort 1996, p. 731; Pareja 1997-98, pp. 98-99, repr.; Beutler [1998] 1999, pp. 39-43, 50, fig. 11; Navarrete 1998$_1$, pp. 19-55, fig. 48; Valdivieso 1998, pp. 150-151, repr.; Valdivieso 1998-99, pp. 64-65, repr.; Delenda 1999, pp. 32-35, 50-51.; Gerard Powell 2000, pp. 39, 43-44; Valdivieso 2003, pp. 251, 264, 266; Fernández Pardo 2007, I, pp. 311, 321; Alcolea 2008, pp. 41,48, 52, fig. 37.

Véase II-223 (Ciclo XIII).

Fig. 1: Heinrich Aldegrever, *San Mateo*, grabado, 1539.

Obrador
II-231a-x (Ciclo X)
Los Santos Mártires del claustro de la Merced Descalza
(ficha general)
Óleo sobre lienzo, ca 61 x 41 cm
Varias colecciones

Procedencia: Sevilla, Convento San José de la Merced Descalza, claustro, 1636; Sevilla, Alcázar, 1810 (38 cuadros en varias salas y con números distintos).

Exposiciones: Ver fichas individuales.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, p. 279; Arana [1766] 1978, p. 57; Ponz [1786] 1972, IX, p. 109; Ceán 1800 [1965], VI, p. 49; Gómez Imaz [1810] 1896, nº 179 (5 cuadros), nº 337 (7), nº 362 (7), nº 380 (19); *París* 1838, nos 364-379 (1), 1848, nos 374-389 (4): *Premiers missionnaires aux Indes, martyrs*; cat. venta Louis Philippe, 13 de mayo de 1853 (nos 213-217), 14 de mayo de 1853, (nos 260-264), 21 de mayo de 1853 (nos 448-453) (*ídem*); Blanc 1869, p. 7 (*ídem*); Matute 1887, III, p. 381; Cascales 1911, p. 70; Carriazo 1929, p. 177; Angulo 1941, pp. 365-366; Angulo 1944, p. 9; Angulo 1947, p. 146; Guinard 1947, II, pp. 176, 185-187; Pemán [1949] 1989, pp. 85-86; Soria [1953] 1955, nos 163a–163w; Gaya 1958, nos 1033-1043; Guinard [1960] 1988, pp. 98-100, 197, nos 425-441; Camón [1961] 1985, pp. 272-273; Guinard 1961, pp. 371, 381-382; Torres Martín 1963, nos 158-177; Guinard 1964, p. 125; Frati 1975, nos 189-211; Gudiol 1976, nos 190-208; Baticle/Marinas 1981, nos 374-389; Lipschutz 1982, pp. 113-114; García Gutierrez 1984, pp. 141-156; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, 205; Albardonedo 1997-98, p. 50; Civil 2002, p. 83.

Véase II-223 (Ciclo XIII).

Obrador
II-231a
Fray Guillermo de Sagiano
Óleo sobre lienzo, 63,5 x 42,5 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Londres, colección Charles Holden White; Londres, colección George Durlacher; Londres, venta Durlacher, 8 de julio de 1938, nº 108, (9 £ comprado por Harris); Londres, colección Tómas Harris; Nueva York, venta Christie's, 15 de enero de 1988, nº 95, 24.200 $.

Exposiciones: Londres 1938, nº 14.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Harris 1938, pp. 44-45, repr.; Angulo 1941, pp. 366-368, fig. 4; Gaya 1948, nº 47; Soria 1953, nº 163 (a), fig. 112; Gaya 1958, nº 3033; Guinard 1960, nº 425; Torres Martín 1963, nº 161; Frati 1975, nº 189; Gudiol 1976, nº 204; Baticle/Marinas 1981, pp. 238-239, repr. (*Religieux martyr au pied d'un gibet*); García Gutiérrez 1984, pp. 146-148; Fernández Pardo 2007, II, p. 553.

Según Tirso de Molina, Fray Guillermo de Sagiano, natural de Francia, entró en la Orden de la Merced en Valencia. Fue designado para redimir cautivos en Argel. Aquí aparece de rodillas rezando, antes de sufrir el martirio, con cuerdas atadas a los pies para ser levantado en la horca, en donde será asaetado y apedreado.

Obrador
II-231b
Fray Justino de Francia
Óleo sobre lienzo, 61 x 41 cm
Pamplona, colección Huarte Myers

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duque de Montpensier, 1866; por herencia colección Marqués de Valdeterrazo; por herencia colección Huarte Myers.

Exposiciones: Granada 1953, nº 27; Madrid 1964-65, nº 78; Granada 1999, nº 14.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 365-367, fig. 3; Gaya 1948, nº 46; Caturla 1953, p. 58, nº 27, fig. 22 (*Mártir cisterciense*) (ed. Granada, p. 38, nº 27); Soria 1953, nº 163 (d); Guinard [1960] 1988, nº 431; Torres Martín 1963, nº 160, repr.; Sanz Pastor 1964-65, p. 173, repr. (*Mártir cisterciense*); Frati 1975, nº 195; Gudiol 1976, nº 195; Baticle/Marinas 1981, p. 239, repr. (*Religieux martyr pendu*); García Gutiérrez 1984, pp. 150, 152, fig. 7; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, repr. (*Martyr chartreux*); Pareja 1999, pp. 120-123, repr. (*San Pedro Armengol*).

A veces identificado, de forma errónea, como Fray Pedro Armengol, este lienzo representa a Fray Justino de Francia, quien recibió el hábito de la Merced en Valencia. Fue enviado a Granada para redimir cautivos. Los moros le capturaron en Almería y le condenaron a muerte. El martirio se realizó golpeándole con una piedra y, por último, fue colgado de un árbol como aquí se le representa.

Obrador
II-231c
San Serapio
ca 1636-1638
Óleo sobre lienzo, 63 x 42 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Ver ficha general de la serie, Londres, colección Ascher and Walker, 1936; Ámsterdam, colección P. de Boer, 1936-1937; Nueva York, colección Jacques Lifschitz; Ámsterdam, comercio de arte.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 365-368, fig. 1 (*San Serapio*); Gaya 1948, nº 44; Soria 1953, nº 163 (b); Gaya 1958, nº 3034; Guinard [1960] 1988, nº 432, repr.; Torres Martín 1963, nº 158; Frati 1975, nº 196; Gudiol 1976, nº 199, fig. 220; Baticle/Marinas 1981, pp. 239-240, repr. (*Religieux martyr au treuil*); Lipschutz 1982, p. 114; García Gutiérrez 1985, pp. 145-146, fig. 6.

Para la iconografía de este mártir véase el *San Serapio* de Hartford, The Wadsworth Atheneum (I-8). Fue martirizado clavándole en una cruz del tipo de la de San Andrés y le sacaron los intestinos con un torno. El pintor lo representa en actitud de éxtasis antes de morir de su horrible suplicio.

Obrador
II-231d
Fray Pedro Buffet
Óleo sobre lienzo, 62 x 41 cm
Santander, colección Emilio Botín

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Londres, colección Ascher and Walker, 1936; Londres, colección Clive Pascall; Londres, venta Sotheby's, 12 de mayo de 1954, nº 109, comprado por Stephen 120 £; Londres, venta Sotheby's, 30 de noviembre de 1966, nº 16; comprado por Gooden & Fox, 1.000 £; en depósito en el Fogg Art Museum of Harvard of Cambridge (MA); Santander, colección Emilio Botín.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 365-369, fig. 2; Gaya 1948, nº 45; Soria 1953, nº 163 (c); Gaya 1958, nº 3035; Guinard [1960] 1988, nº 434, repr.; Torres Martín 1963, nº 159; Frati 1975, nº 198; Gudiol 1976, nº 194, fig. 215; Baticle/Marinas 1981, pp. 240-241, repr.; García Gutiérrez 1984, p. 154, fig. 12; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, repr.; Civil 2002, pp. 83, 90, fig. 11.

Fray Pedro Buffet entró en la Orden de la Merced en Francia, su país de origen. Desde España fue enviado a Argel a redimir cautivos y a predicar el Evangelio. Al acabársele los fondos que llevaba, se quedó en lugar de

unos prisioneros cristianos. Fue encerrado en prisión con unos grilletes a los pies, como lo vemos aquí. Murió apedreado y, por último ahorcado.

Obrador
II-231e
Fray Guillermo de San Julián
Óleo sobre lienzo, 61 x 39 cm
Nueva York, mercado de arte

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Londres, Sir Charles Turner, (1895-96); Londres, 1949, mercado de arte; Nueva York, Schaeffer Gallery, 1960; Nueva York, mercado de arte.

Exposiciones: Londres 1895-96, nº 83.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Pemán [1949] 1989, pp. 85-86, fig. 3; Soria 1953, nº 163 (w); Gaya 1958, nº 3043; Guinard [1960] 1988, nº 435, repr.; Torres Martín 1963, nº 174, repr.; Frati 1975, nº 199, repr.; Gudiol 1976, nº 208; Baticle/Marinas 1981, p. 241, repr. (*Religieux martyr à genoux devant une gloire*); García Gutiérrez P. F. 1984, p. 148; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, repr.

Fray Guillermo de San Julián fue un religioso mercedario de origen español. Estuvo en Túnez predicando el Evangelio, pero los musulmanes decretaron su muerte por blasfemo. Sus verdugos le mataron arrojándole piedras. Como a San Esteban, que sufrió el mismo martirio, el cielo se le abrió con una visión. Este es el momento representado aquí.

Obrador
II-231f
Fray Diego de Soto
Óleo sobre lienzo, 62 x 42 cm
Ámsterdam, mercado del arte

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Hartford (CT) Wadsworth Atheneum; Ámsterdam, mercado de arte.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Pemán [1949] 1989, pp. 85-86, fig. 2; Soria 1955, nº 163 (v); Gaya 1958, nº 3042; Guinard [1960] 1988, nº 436, repr.; Torres Martín 1963, nº 175, repr.; Frati 1975, nº 200, repr.; Gudiol 1976, nº 200, fig. 221; Baticle/Marinas 1981, pp. 241-243, repr. (*Religieux martyr embrassant la croix*); García Gutiérrez 1984, p. 144, fig. 1.

Fray Diego de Soto, mercedario nacido en Toledo, fue considerado como un gran letrado. Viajó a Granada para redimir cautivos y mientras caminaba con ellos de vuelta hacia Córdoba, encontraron a un alcalde moro que atormentaba a otros presos cristianos. Como Fray Diego reprendió al alcalde, este mandó apresarle y atormentarle con unas tenazas. Le arrancaban trozos de carne mientras el mártir estaba atado a una cruz. Por fin le dejaron morir en el calabozo. Como siempre, en el obrador de Zurbarán no gusta mostrar la violencia y prefieren representar al desgraciado fraile abrazado a la cruz de su suplicio.

Obrador
II-231g
Fray Hernando de Puerto Alegre
Óleo sobre lienzo, 62,9 x 41,6 cm
Hartford (CT), Wadsworth Atheneum

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Nueva York, Durlacher Bros.; ofrecido al Wadsworth Atheneum en 1939.

Exposiciones: Westport 1955, nº 8.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Gaya 1948, nº 3040; Soria 1955, nº 163 (t); Guinard [1960] 1988, nº 437, repr.; Torres Martín 1963, nº 172; Lipschutz [1972] 1988, pp. 241, 243, repr.; Frati 1975, nº 201, repr.; Gudiol 1976, nº 197, fig. 218; Baticle/Marinas 1981, pp. 242-243, repr. (*Religieux martyr pendu percé de flèches*); García Gutiérrez 1984, p. 146, fig. 3; Kubler/Felton 1991, pp. 332-333, repr.

Fray Hernando de Puerto Alegre, mercedario español, fue capturado por los musulmanes camino a Argel adonde se dirigía para redimir cautivos. Fue colgado de una encina y atravesado por numerosas flechas hasta morir como aparece representado aquí.

Obrador
II-231h
Don Sancho, obispo de Toledo
Óleo sobre lienzo, 62 x 42 cm
Londres, colección William E. Duits

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Londres, colección W. E. Duits.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Soria 1955, nº 163 (u).; Gaya 1958, nº 3041; Guinard [1960] 1988, nº 438; Torres Martín 1963, nº 173; Frati 1975, nº 202, repr.; Gudiol 1976, nº 207; Baticle/Marinas 1981, p. 243; García Gutierrez 1984, p. 149.

Don Sancho era Infante de Aragón y fue nombrado Arzobispo de Toledo antes de entrar en la Orden de la Merced. Su alto cargo no le impidió que fuese mandado a Argel a redimir cautivos. Sufrió martirio debido a su fervorosa predicación. Le cortaron la mano en la que llevaba el anillo, y posteriormente fue degollado. Lleva aquí el hábito mercedario y la mitra episcopal. Podemos imaginar que le falta la mano cortada que no aparece en la pintura.

Obrador
II-231i
Fray Arnaldo de Arenchs
Óleo sobre lienzo, 62,5 x 41,5 cm
Toledo, Museo Casa del Greco

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Sevilla, Palacio de San Telmo, colección duque de Montpensier, 1866; colección marqués de la Vega-Inclán ofrecida al museo de Toledo en 1941.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 84; Granada 1953, nº 28; Madrid 1964-65, nº 81; Granada 1999, nº 13.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Viniegra 1905, p. 34 (*Monje cartujo, estudio*); Angulo 1941, pp. 366-367, fig. 10; Gaya 1948, nº 53; Caturla 1953, p. 58, nº 28, fig. 23 (*Mártir cisterciense*) (ed. Granada, p. 38, nº 28); Soria 1955, nº 163 (j); Guinard [1960] 1988, nº 433; Torres Martín 1963, nº 167; Sanz Pastor 1964-65, pp. 174-175, repr. (*Mártir cisterciense*); Gómez Moreno 1968, nº 65, pp. 80-81; Frati 1975, nº 197, repr.; Gudiol 1976, nº 191, fig. 212; García Gutiérrez 1984, pp. 152-153 fig. 9; Pareja y Pastor 1999, pp. 117-119, repr.

Fray Arnaldo de Arenchs, religioso francés de la Orden de la Merced fue como sus compañeros enviado a Túnez a predicar y a redimir cautivos. Los musulmanes le hicieron prisionero y mientras oraba en la prisión fue golpeado a muerte con un bastón. Como de costumbre se representa orando y ofreciendo su vida a Dios.

Obrador
II-231j
Fray Pedro de Beteta
Óleo sobre lienzo, 56 x 35,5 cm
Nueva York, colección privada

Procedencia: Ver ficha general de la serie; París, colección Emile y Isaac Pereire; París, Drouot, venta 30-31 de enero de 1868, lote 65.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, p. 373, nota 1; Soria 1955, nº 163 (k); Gaya 1958, nº 3036; Torres Martín 1963, nº 176; Frati 1975, nº 208; Gudiol 1976, p. 93, s. n.; García Gutiérrez 1984, p. 152; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, repr.; Civil 2002, pp. 83, 89, fig. 9.

Fray Pedro de Beteta, religioso mercedario español, fue destinado por la Orden a redimir cautivos en la ciudad de Almería en la cual sufrió martirio. Los musulmanes le cortaron las dos manos sin que por ello soltase el crucifijo. Posteriormente fue decapitado y sus restos fueron arrojados al mar.

Obrador
II-231k
Fray Guillermo de Valencia
Óleo sobre lienzo, 56 x 35,5 cm
Nueva York, colección privada

Procedencia: Ver ficha general de la serie; París, colección Émile y Isaac Pereire; París, Drouot, venta 30-31 de enero de 1868, lote 66.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, p. 373, nota 1; Soria 1955, nº 163 (l); Gaya 1958, nº 3037; Torres Martín 1963, nº 177; Frati 1975, nº 208; Gudiol

1976, p. 93, s. n.; García Gutiérrez 1984, p. 152; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, repr.; Civil 2002, pp. 83, 90, fig. 10.

Fray Guillermo de Valencia fue también martirizado por los musulmanes. Para evitar que pronunciase el nombre de Jesús, le cortaron la lengua y después lo degollaron. Como el *San Román y San Barulas* del Art Institute de Chicago (I-120), fechado en 1638, lleva su lengua cortada en la mano derecha como para ofrecer su martirio al cielo.

Obrador
II-231l
Mártir mercedario en prisión
Óleo sobre lienzo, 64 x 44 cm
Olivares, colección Millán Delgado

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Sevilla, colección particular; Olivares, colección Millán Delgado.

Exposiciones: Madrid 1967, nº 7.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1947, p. 146, repr.; Soria 1955, nº 163 (r); Guinard [1960] 1988, nº 440; Torres Martín 1963, nº 169, repr.; Quesada/Torres Martín 1967, nº 7, repr.; Frati 1975, nº 204; Gudiol 1976, nº 205.

No se ha podido identificar este otro fraile mártir de pie en una prisión con las manos atadas. Sus medidas y su estilo son los mismos que los demás lienzos de la serie de los pequeños mártires de la Merced Descalza de Sevilla.

Obrador
II-231m
Fraile portador del estandarte mercedario
Óleo sobre lienzo, 62,5 x 42 cm
Olivares, colección Millán Delgado

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Sevilla, colección particular; Olivares, colección Millán Delgado.
Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1947, p. 146, repr.; Soria 1955, nº 163 (s); Guinard [1960] 1988, nº 441; Torres Martín 1963, nº 168, repr.; Frati 1975, nº 205; Gudiol 1976, nº 206.

Este fraile portador del estandarte mercedario pertenece sin duda a la serie de pequeños mártires del Claustro de la Merced Descalza de Sevilla. No está identificado. Sus medidas y su estilo, así como su calidad muy modesta le asemejan evidentemente a este conjunto.

Obrador
II-231n
Mártir mercedario
Óleo sobre lienzo, 62,2 x 41,5 cm
Castres, Musée Goya (Inv. D. 63.1.1)

Procedencia: Ver ficha general de la serie; París, venta Van Os 20-22 de enero de 1851, nº 169 (?); París, colección Dr. Louis La Caze; legado al Musée del Louvre en 1869; depositado al Musée des Beaux-Arts de Chambéry en 1872; transferido por el Musée du Louvre (M.I. 1230) al Musée Goya por decreto del 15 de noviembre de 1963.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Carotti 1911, p. 170; Laclotte 1964, p. 174 (*atelier*); Augé [1986] 1989, nº 31, p. 21; Angrand 1985, p. 114; Augé 1997, p. 33, repr. *(Zurbarán et atelier)*; Civil 2002, p. 83; Ressort 2002, pp. 364-365, repr. (*Zurbarán et atelier*); Pérez Sánchez 2002-03, p. 35 (*obra menor*); Augé 2005, nº 53, p. 80, repr. (*Zurbarán et atelier*).

Por sus dimensiones y estilo, este lienzo de modesta calidad pertenece a la numerosa serie de mártires mercedarios, procedentes de la Merced Descalza de Sevilla, que es un buen ejemplo de la actividad del obrador de Zurbarán. Como apuntó Ressort es posible que este lienzo no formara parte de la colección de Louis-Philippe. La Caze lo compró verosímilmente en París a la venta Van Os de 1851.

Obrador
II-231o
Fray Jerónimo de Pratis
Óleo sobre lienzo, 50 x 32 cm
Jerez de la Frontera, colección Pérez Asensio

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Jerez, colección Pérez Asensio.

Exposiciones: Madrid 1966, s.n.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Cascales [1911] 1931, lám. LII (*Fraile cartujo en oración*); Soria 1955, nº 163 (m); Guinard [1960] 1988, nº 442; Torres Martín 1966, s. p., fig. 33; Frati 1975, nº 206; Gudiol 1976, nº 200, fig. 222; García Gutiérrez 1984, pp. 153-154, fig. 11.

Aunque sea un poco más pequeño que los demás, este lienzo perteneció sin duda al conjunto de mártires del claustro de la Merced Descalza de Sevilla.
Representa a Fray Jerónimo de Pratis, monje de origen francés que fue enviado a Túnez desde España a redimir cautivos. Allí sufrió el martirio, ahorcado y asaetado. Aquí se representa la preparación para el suplicio: el fraile aparece rezando, ojos levantados al cielo y manos juntas, llevando en el cuello la soga con la cual le van a ahorcar.

Obrador
II-231p
Fraile mercedario arrodillado
Óleo sobre lienzo, 50 x 32 cm
Jerez de la Frontera, colección Pérez Asensio

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Jerez, colección Pérez Asensio.

Exposiciones: Madrid 1966, s.n.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Cascales [1911] 1931, lám. LIII (*Un fraile cartujo en éxtasis*); Soria 1955, nº 163 (n); Guinard [1960] 1988, nº 443; Torres Martín 1966, s. p., fig. 34; Frati 1975, nº 207; Gudiol 1976, nº 203, fig. 224

Del mismo tamaño que el cuadro anterior. Pertenece a la misma serie de los mártires mercedarios, pero no ha sido identificado.

Obrador
II-231q
Fray Pedro de San Dionisio
Óleo sobre lienzo, 61 x 41 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Madrid, colección marqués de Castro Serna, conde de Adanero; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 79.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 366-368, fig. 5; Gaya 1948, nº 48; Soria 1955, nº 163 (e); Guinard 1960, nº 430, repr.; Camón [1961] 1985, pp. 272-273, fig. 220; Torres Martín 1963, nº 162; Sanz Pastor 1964-65, pp. 173-174, repr.; Frati 1975, nº 194, repr.; Gudiol 1976, nº 193, fig. 214; García Gutiérrez 1984, p. 147, fig. 4.

Fray Pedro de San Dionisio, monje de origen francés, tomó el hábito mercedario en Barcelona. Fue enviado a redimir cautivos en Túnez, en donde fue preso de los musulmanes, quedándose largo tiempo en la cárcel. Por fin, fue azotado, desollado vivo y por último decapitado. Aparece rezando con la cabeza cortada puesta a su lado en una mesa, quizás por confusión iconográfica con San Dionisio, obispo de París, que se representa vivo con la cabeza cortada en las manos.

Obrador
II-231r
Fray Alejandro de Sicilia
Óleo sobre lienzo, 61 x 41 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Madrid, colección marqués de Castro Serna, conde de Adanero; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 76.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 366-368, fig. 6; Gaya 1948, nº 49; Soria 1953, nº 163 (f) o (g); Guinard 1960, nº 428, repr.; Camón [1961] 1985,

pp. 272-273, fig. 221; Torres Martín 1963, nº 163; Sanz Pastor 1964-65, pp. 161-162, repr.; Frati 1975, nº 192, repr.; Gudiol 1976, nº 196, fig. 217; García Gutiérrez 1984, pp. 150-151, fig. 7.

Fray Alejandro de Sicilia entró en el monasterio mercedario de Palermo. Se trasladó a Valencia, donde le encargaron la misión de redimir los cautivos a Túnez. En esta ciudad fue acusado por un preso cristiano renegado y condenado a ser quemado vivo. Está representado atado a un árbol con las llamas del fuego a su alrededor. Como otros muchos mártires de la serie mira hacia el cielo, ofreciendo su suplicio a Dios.

Obrador
II-231s
Fray Teobaldo de Narbona
Óleo sobre lienzo, 61 x 41 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Madrid, colección marqués de Castro Serna, conde de Adanero; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 77.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 366-368, fig. 7; Gaya 1948, nº 50, p. 136, pl. XLIV; Soria 1955, nº 163 (g) o (f); Guinard 1960, nº 429, repr.; Torres Martín 1963, nº 164; Sanz Pastor 1964-65, p. 172, repr.; Frati 1975, nº 193, repr.; Gudiol 1976, nº 190, fig. 211; García Gutiérrez 1984, p. 146, fig. 2; Caturla/Delenda 1994, pp. 174-176, repr.; Valdivieso 2009, p. 69, fig. 40.

Fray Teobaldo de Carbona, monje francés, vino a España donde se le encarga de la redención de los cautivos en Argel. Se le acabó el dinero y, como otros religiosos de la orden, se quedó cautivo en lugar de los presos. Fue acusado por un musulmán de haberse burlado de la religión de Mahoma y condenado a morir quemado vivo. Aparece el mártir sobre una pira, echado hacia atrás con las manos en la espalda, pero mirando al cielo como muchos de los otros mártires mercedarios.

Obrador
II-231t
Fray Pedro Malasanc
Óleo sobre lienzo, 63 x 41 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Madrid, colección marqués de Castro Serna, conde de Adanero; Madrid, colección Ceballos; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Angulo 1941, pp. 366-367, 368, fig. 8; Gaya 1948, nº 51; Soria 1953, nº 163 (h); Guinard 1960, nº 426, repr.; Torres Martín 1963, nº 165; Frati 1975, nº 190, repr.; Gudiol 1976, nº 202, fig. 223; García Gutiérrez 1984, pp. 152-154, fig. 10; Navarrete 1998, pp. 247-248, fig. 514.

Fray Pedro Malasanc, religioso español, sufrió martirio en Granada donde fue enviado a redimir cautivos. Fue emplumado como un pájaro y después asaetado. El pintor ha evitado el momento más dramático del martirio y representa al mártir, cuyo cuerpo está atravesado por numerosas flechas, en actitud orante. Como apuntó Navarrete un grabado de Antón Wierix ha podido servir de modelo para la figura [Navarrete 1998, pp. 247-248, fig. 513].

Obrador
II-231u
Fray Pedro de San Germán
Óleo sobre lienzo, 62 x 42 cm
Madrid, colección viuda de Gonzalo Bilbao

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Sevilla, colección Gonzalo Bilbao; Madrid, colección viuda de Gonzalo Bilbao.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 28.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Viniegra 1905, p. 28, repr.; Angulo 1941, pp. 366-367, fig. 9; Gaya 1948, nº 52; Soria 1953, nº 163 (i); Guinard 1960, nº 427, repr.; Torres Martín 1963, nº 166; Frati 1975, nº 191, repr.; Gudiol 1976, nº 198, fig. 219; García Gutiérrez 1984, pp. 150-151, fig. 6.

Fray Pedro de San Germán, de origen francés, vino a España donde tomó el hábito mercedario. Realizó un viaje de redención de los cautivos a Argelia y a Túnez. De vuelta a Almería sufrió martirio siendo crucificado en una encina y asaetado. Aquí aparece clavado al madero, esperando el martirio con los ojos alzados hacia el cielo.

Obrador
II-231v
Mártir mercedario hundido en el agua con una piedra atada al cuello
Óleo sobre lienzo, 62 x 42 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Ver ficha general de la serie; Sevilla, colección privada; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie.

Este lienzo y el siguiente sólo se conocen por antiguas fotografías que llevan al dorso la inscripción: "M. Moreno/fotógrafo de arte/Sevilla/". Nunca fueron publicadas y se ignora su paradero actual. Por su temática, estilo y dimensiones debieron formar parte del conjunto de mártires mercedarios del convento de San José de Sevilla. Son figuras muy similares que representan monjes con las manos unidas en oración y vestidos de blanco. Aparecen medio hundidos en el agua con una gruesa piedra atada al cuello que les tira de la cabeza hacia atrás, volcándolos el rostro hacia el cielo. Este primero es joven y está inclinado hacia la izquierda mientras que su compañero, un anciano con barba, se inclina hacia la derecha.

Obrador
II-231w
Mártir mercedario con una piedra atada al cuello
Óleo sobre lienzo, 62 x 42 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Ver ficha general de la serie Sevilla, colección privada; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie.

Véase cuadro anterior, II-231v.

Obrador
II-231x
Fray Tomás Vives
Óleo sobre lienzo, 62,5 x 42,5 cm
Indianápolis (IN), Indianápolis Museum of Art, The Clowes Fund Collection

Procedencia: Sevilla, Convento San José de la Merced Descalza, claustro; Sevilla, Alcázar, 1810 (?); ofrecido al museo de Indianápolis por Mrs G.H.A. Glowes.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Ver ficha general de la serie; Fraser 1973, pp. 62-63, repr.

En el catálogo de la colección Clones de 1973, Fraser identifico este cuadro como un mártir dominico de la escuela de Zurbarán. En el sitio Web del museo el lienzo se atribuye correctamente al obrador de Zurbarán y como perteneciente a los mártires mercedarios del claustro del convento de San José. Sin embargo, se identifica como Fray Guillermo de San Julián, ya reproducido en el Ciclo (II-231e). Podemos suponer que se ha confundido este mercedario apedreado con Fray Thomas Vives cuya historia es muy parecida, ya que ambos murieron con el mismo suplicio.

Obrador
II-232a-h (Ciclo xiv)
Monjes Jerónimos
Óleo sobre lienzo, 16 x 34 cm
Guadalupe, Museo de Esculturas y Pinturas Antiguas
Restaurado en 1965-66 en el ICR de Madrid

Procedencia: Guadalupe, Capilla de San Jerónimo, predela del altar hasta 1964; Museo de Esculturas y Pinturas Antiguas, desde 1966.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nos 54-55, 57-58, 62-63, 65-66.

Bibliografía: Ponz [1734] 1972, p. 62; Ceán [1800] 1965, pp. 46, 51-52; O'Neil 1834, p. 301; Tormo 1905, pp. 28, 32-34; Kehrer 1918, pp. 96-97; Villacampa 1930, pp. 61-66; Guinard 1949, III, pp. 21-22; Pemán [1951] 1989, pp. 121-155, repr.; Gaya 1951, pp. 21-24, figs. 22-25; Soria 1953, nos 162a-h, fig. 111; Guinard [1960] 1988, nos 497-504, repr.; Torres Martín 1963, no 221; Álvarez 1964_1, s. p.; Salas 1964, figs. 1, 3, pl. II; Sanz Pastor 1964-65, pp. 152-155, 159-163, repr.; Díaz Padrón 1968, no 41, p. 140, figs. 219-234; Frati 1975, nos 287-288, 290, 293, repr., 286, 289, 291, 292; Gudiol 1976, nos 147-165, figs. 157-175, 177-184, 186; Pizarro [1988] 1989, pp. 78-83; Palomero 1990, pp. 114-131, figs. 73-76; García Rodríguez 1993, pp. 317-318; Caturla/Delenda 1994, pp. 148-149, repr.; Andrés González 1998, p. 134; Palomero 1998, pp. 100-118, repr.; Andrés González 2001, p. 178; Delenda 2004, pp. 144, 161, figs. 66-67.

Entre el sobrio altar de estilo clásico y la escultura de San Jerónimo obra de Pietro Torrigiano, un sencillo tabernáculo divide en dos partes iguales la predela del retablo de la Capilla de San Jerónimo donde antiguamente se hallaban encajados diez pequeños cuadros realizados en el taller de Zurbarán para completar el ciclo de Guadalupe. Ocho de ellos se encuentran actualmente conservados en el Museo de Pinturas y Esculturas del monasterio. Estas tablas, de dimensiones muy pequeñas en comparación con los grandes lienzos de la sacristía y de la capilla, representan monjes jerónimos particularmente difíciles de identificar debido a la ausencia de atributos distintivos. Sin embargo podemos distinguir dos de ellos: uno lleva la muceta malva de cardenal, el otro representa a una joven religiosa con las manos juntas llevando una gran palma ligeramente ondulada, graciosamente apoyada en diagonal sobre su pecho. Los marcos en relieve que permanecen en el banco del retablo indican su emplazamiento primitivo. En ambos lados del tabernáculo se hallaban cara a cara dos cuadritos horizontales (34 x 45 cm) de modesta calidad. Todos los demás de formato vertical (34 x 16 cm) estaban insertados en los marcos colocados sobre el zócalo de las tres columnas acanaladas, situadas en ambos lados de la gran hornacina ocupada por la estatua.

La conexión entre estas seis pequeñas figuras jerónimas y los santos cartujos, casi de tamaño natural e igualmente pintados sobre madera, encastrados en el pasillo del sagrario de la Cartuja de Jerez de la Frontera (I-135–I-141), fue señalada desde 1930 por el padre Villacampa [Villacampa 1930, pp. 60-66]. Desde entonces todos los autores que han estudiado estos ciclos realizados en la misma época en el taller sevillano de Zurbarán, se han interrogado sobre la anterioridad de una serie sobre la otra. La calidad excepcional de los originales de Jerez, conservados hoy en día en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, deja suponer que fueron copiados a escala reducida por uno o varios ayudantes de Zurbarán para el encargo de Guadalupe. Por otro lado existe la posibilidad de empleo de plantillas entregadas por el pintor a sus asistentes para realizar las figuras secundarias, modificando simplemente el hábito monástico [Navarrete 1998, pp. 32-36, figs. 11 a 22]. Los discípulos encargados de "transformar" los cartujos en jerónimos, conocían los modelos del maestro, su manera de iluminar las figuras, de simplificar los pliegues de las vestiduras religiosas que curiosamente parecen demasiado largas. A mediados del siglo XVIII Fray Francisco de San José admiró enormemente los pequeños jerónimos de la predela del retablo de San Jerónimo que "aunque pequeños en el cuerpo, son muy grandes en la valentía" [citado por Palomero 1990, p. 125]. Actualmente estas tablitas, entre las cuales algunas no carecen de encanto, están consideradas por la mayoría de los historiadores como obra del taller de Zurbarán.

Círculo de Zurbarán
II-233
San Nicolás de Tolentino
Óleo sobre lienzo, 73 x 47 cm
Cádiz, herederos de la colección E. Huart

Procedencia: Sevilla, colección privada, 1880; Jerez, colección privada; Cádiz, colección Emile Huart; Cádiz, propiedad de sus herederos.

Exposiciones: Granada 1953, no 31; Burdeos 1955, no 70.

Bibliografía: Angulo 1944, pp. 6-7; Pemán [1946] 1989, pp. 45-46; Caturla 1953, p. 60, no 31 (ed. Granada, p. 39, no 31); Soria 1953, no 6, fig. 2; Martin-Méry 1955, p. 43; Guinard [1960] 1988, no 517, pl. 72 (detalle); Camón [1961] 1985, p. 253; Torres Martín 1963, no 10, repr.; Frati 1975, no 33, fig. 45; Scheffer 2000, p. 308.

Pareja del II-177. Para la iconografía de San Nicolás de Tolentino véase II-234.

Obrador
II-234 (Ciclo XVIII)
San Nicolás de Tolentino
Óleo sobre lienzo, ca 160 x 75 cm
Zafra, Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria
Restaurado en Madrid en el I.C.C.R. en 1965-66

Procedencia: Zafra, Colegiata Santa María, retablo de la Capilla Nuestra Señora de los Remedios, segundo cuerpo, lado derecho.

Exposiciones: Madrid 1964-65, no 91

Bibliografía: Caturla *ABC*, 20/04/48; Caturla 1952, pp. 47-48, fig. 12; Soria 1953, no 194, fig. 138a; Guinard [1960] 1988, no 516; Camón [1961] 1985, p. 289, fig. 141; Torres Martín 1963, no 246, repr.; Sanz Pastor 1964-65, p. 91; Pérez Sánchez 1965_1, p. 275; Pérez Sánchez 1965_1 y 1993, p. 127, fig. 206; Díaz Padrón 1968, no 38, p. 126, figs. 181; Carrascal 1973, pp. 195, 202, 204, repr.; Frati 1975, no 366, repr.; Gudiol 1976, no 291; Croche 1984, pp. 85-87, repr.; Tejada 1988, pp. 11-12, repr.; Palomero 1990, pp. 142-143, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 182-183, 268, repr.; Pérez Sánchez 1995, p. 84; Delenda 2000, p. 161.

San Nicolás de Tolentino figura entre los santos mencionados en el acta de fundación de la Capellanía [ver Ciclo XVIII]. Como abogado de las almas del Purgatorio, no es extraño que figure en un retablo destinado a una capilla funeraria. Por su postura recuerda al *Beato Enrique Susón* (I–151), pero su canon es mucho más alargado con la cabeza muy pequeña y el tratamiento un poco seco. Su estilo recuerda el de este asistente de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon". El italiano San Nicolás de Tolentino (1254-1305), predicador y taumaturgo, perteneció a la Orden de San Agustín. Se le representa siempre joven e imberbe con el negro hábito agustino. Tiene aquí la esclavina tachonada de estrellas y lleva en la mano izquierda su atributo distintivo: un plato con una perdiz viva (recordando el milagro de haber devuelto la vida al ave que le sirvieron asada para poder guardar la abstinencia). La gran figura oscura destaca sobre un cielo pálido y un paisaje muy bajo como en la serie contemporánea de *Jacob y sus hijos* (I-167–178).

Obrador
II-235
San Pablo
Óleo sobre lienzo, ca 190 x 100 cm
Inscripción ángulo inferior izquierdo: *S. Pablo*.
América del Sur, colección privada

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Navarrete 1998-2000, p. 116, fig. [25.3].

Este lienzo pertenece a una serie formada por personajes bíblicos, escasamente representados, exceptuando precisamente a *San Pablo*, que son: *Zaqueo* (II-3), el *Centurión* (II-4), *San Longinos* (II-226), *Rey Ezequías* (II-5), *Rey de Nínive* (II-6), *y San Guillermo de Aquitania* (I-225). Estos cuadros, de idénticas dimensiones, representan figuras de varones en el momento de su conversión. Una inscripción de igual grafía identifica cada personaje, y una escena diminuta en el paisaje del fondo recuerda un episodio de la vida del protagonista del cuadro. Aquí se trata de la escena de su conversión camino de Damasco, cuando cayó del caballo. Lleva indumentaria militar romana, pero con mangas acuchilladas contemporáneas.

Obrador
II-236 (Ciclo XX)
San Pedro liberado por el ángel
Óleo sobre lienzo, 235 x 124 cm
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro

Procedencia: Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro, 2º piso, lado izquierdo del retablo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torre Farfán 1671, p. 155; Palomino [1724] 1988, p. 275; Ponz [1786] 1972, IX, p. 36; Ceán 1804, pp. 61-62; Quilliet 1816, p. 406; *Sevilla* 1842, p. 9; González de León 1844, I, p. 52; Gueullette 1863, p. 34; Gestoso [1884] 1926, pp. 222, 1889, 537; Cascales 1911, pp. 67-68; Kehrer 1918, p. 35; Mayer [1928] 1942, p. 330; Guinard 1946, I, pp. 254-258; Gaya 1948, no 10; Soria 1951, pp. 165-173, fig. 1; Lafuente 1953, p. 285; Soria 1953, no 90; Rouchès 1958, pp. 227-228; Guinard [1960] 1988, no 142; Torres Martín 1963, no 19; Frati 1975, no 127, repr.; Gudiol 1976, no 69; González Moreno 1982, p. 216; Palomero 1983, pp. 440-442; Valdivieso 1986, p. 185; Valdivieso 1991_1, p. 422; Valdivieso 1991_2, p. 21; Caturla/Delenda 1994, p. 205; Pérez Sánchez 1995, pp. 45-46; Valdivieso 1998_1, p. 186; Valdivieso 2003, p. 259; Ros [2006] 2008, pp. 528, 530.

Después de que el sumo sacerdote y el grupo de los Saduceos prohibieran a los Apóstoles predicar en nombre de Cristo, hubo una persecución contra ellos y fueron encarcelados. "Pero el ángel del Señor abrió por la noche la puerta de la cárcel, les sacó" y les mandó seguir enseñando al pueblo (Hc 5, 18-20). La escena pintada aquí en la cual sólo figuran San Pedro y un ángel, podría referirse a otro encarcelamiento y liberación milagrosa de este apóstol, aunque no aparecen las tradicionales cadenas que fueron rotas milagrosamente (Hc 12, 1-10). En cualquier caso, es interesante el dialogo entre el ángel mancebo con el anciano apóstol y el juego contrastado de los colores, vivos para el joven y oscuros para el príncipe de los apóstoles. Comparando el nivel de calidad entre este lienzo y el siguiente (II-237) y el de las otras representaciones de San Pedro del mismo conjunto (I-227 y I-228), aparece

claramente la intervención de un asistente de Zurbarán para estas obras menos visibles del retablo.

Obrador
II-237 (Ciclo XX)
¿Quo vadis?
Óleo sobre lienzo, 235 x 124 cm
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro

Procedencia: Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro, 2º piso, lado derecho del retablo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torre Farfán 1671, p. 155; Palomino [1724] 1988, p. 275; Ponz [1786] 1972, IX, p. 36; Ceán 1804, pp. 61-62; Quilliet 1816, p. 406; *Sevilla* 1842, p. 9; González de León 1844, I, p. 52; Gueullette 1863, p. 34; Gestoso [1884] 1926, pp. 222, 1889, 537; Cascales 1911, pp. 67-68; Kehrer 1918, p. 35; Mayer [1928] 1942, p. 330; Guinard 1946, I, pp. 254-258; Gaya 1948, nº 11; Soria 1951, p. 165-173, fig. 3; Lafuente 1953, p. 285; Rouchès 1958, pp. 227-228; Guinard [1960] 1988, nº 141; Torres Martín 1963, nº 20; Frati 1975, nº 129, repr.; Gudiol 1976, nº 70; González Moreno 1982, p. 216; Palomero 1983, pp. 440-442; Valdivieso 1986, p. 185; Valdivieso 1991_1, pp. 422, 424, fig. 397; Valdivieso 1991_2, p. 21; Caturla/Delenda 1994, p. 205; Pérez Sánchez 1995, pp. 45-46; Valdivieso 1998_1, p. 186; Valdivieso 2003, p. 259; Ros [2006] 2008, pp. 528, 530.

Después de haber dejado Jerusalén, los libros canónicos nada dicen de la vida ulterior de San Pedro. Según una tradición de los primeros siglos, éste se instaló en Roma donde vivió unos veinte años ejerciendo el cargo de obispo y primer papa. Una antigua leyenda cuenta que huyendo de las persecuciones de Roma por la Vía Appia, encontró a Jesús andando en sentido opuesto, cargado con la cruz. Él le preguntó: "¿*Quo vadis Domine*?" (¿A dónde vas Señor?) y respondió Cristo que volvía a Roma para ser crucificado de nuevo. Avergonzado de su cobardía, Pedro regresó a la ciudad para sufrir el martirio. Este cuadro lo ha realizado el mismo asistente que el precedente (II-236).

Obrador
II-238 (Ciclo XX)
Cristo y San pedro sobre las aguas
Óleo sobre lienzo, 76 x 130 cm
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro

Procedencia: Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro, predela del retablo, lado izquierdo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torre Farfán 1671, p. 155; Palomino [1724] 1988, p. 275; Ponz [1786] 1972, IX, p. 36; Ceán 1804, pp. 61-62; Quilliet 1816, p. 406; *Sevilla* 1842, p. 9; González de León 1844, I, p. 52; Gueullette 1863, p. 34; Gestoso [1884] 1926, pp. 222, 1889, 537; Cascales 1911, pp. 67-68; Kehrer 1918, p. 35; Mayer [1928] 1942, p. 330; Guinard 1946, I, pp. 254-258; Gaya 1948, nº 13; Soria 1951, pp. 165-173, fig. 9; Lafuente 1953, p. 285; Rouchès 1958, pp. 227-228; Guinard [1960] 1988, nº 138, repr.; Torres Martín 1963, nº 23; Frati 1975, nº 121, repr.; Gudiol 1976, nº 67, fig. 72; González Moreno 1982, p. 216; Palomero 1983, pp. 440-442; Valdivieso 1986, p. 185; Valdivieso 1991_1, p. 422; Valdivieso 1991_2, p. 21; Caturla/Delenda 1994, pp. 204-205, repr.; Pérez Sánchez 1995, pp. 45-46; Valdivieso 1998, p. 186; Valdivieso 2003, p. 259; Ros [2006] 2008, pp. 528, 530.

En la predela del retablo de San Pedro figuran tres escenas pequeñas con otros sucesos de la vida del santo. En esta vemos a Cristo y a San Pedro caminando sobre las aguas, episodio narrado en el Evangelio de San Mateo (14, 24-33). De noche, estando en la barca, los apóstoles vieron a Jesús caminando sobre las aguas. Pedro cobró ánimo y le pidió ir hacia Él, lo que el Señor aceptó, pero cuando iba caminando, se atemorizó y empezando a hundirse dio voces. Vemos a Jesús agarrando de la mano al apóstol medio hundido. Al parecer, no es el mismo asistente que pintó los grandes lienzos (II-236 y II-237). Unas cuantas torpezas, el canon de las figuras más menudo y la ausencia de volumen de estas últimas, acercan esta obra a las del ayudante de Zurbarán que hemos apodado el "Maestro de Besançon".

Obrador
II-239 (Ciclo XX)
Cristo entregando las llaves a San Pedro
Óleo sobre lienzo, 76 x 130 cm
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro

Procedencia: Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro, en el centro de la predela del retablo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torre Farfán 1671, p. 155; Palomino [1724] 1988, p. 275; Ponz [1786] 1972, IX, p. 36; Ceán 1804, pp. 61-62; Quilliet 1816, p. 406; *Sevilla* 1842, p. 9; González de León 1844, I, p. 52; Gueullette 1863, p. 34; Gestoso [1884] 1926, pp. 222, 1889, 537; Cascales 1911, pp. 67-68; Kehrer 1918, p. 35; Mayer [1928] 1942, p. 330; Guinard 1946, I, pp. 254-258; Gaya 1948, nº 12; Soria 1951, pp. 165-173; Lafuente 1953, p. 285; Rouchès 1958, pp. 227-228; Guinard [1960] 1988, nº 139; Torres Martín

1963, nº 22; Frati 1975, nº 122, repr.; Gudiol 1976, nº 65, fig. 70; González Moreno 1982, p. 216; Palomero 1983, pp. 440-442; Valdivieso 1986, p. 185; Valdivieso 1991_1, p. 422; Valdivieso 1991_2, p. 21; Caturla/Delenda 1994, pp. 203, 205; Pérez Sánchez 1995, pp. 45-46; Navarrete 1998, p. 233, fig. 467; Valdivieso 2003, p. 259; Ros [2006] 2008, pp. 528, 530.

En la parte central de la predela está reproducido uno de los temas fundamentales de la iconografía de San Pedro, porque se basa en el texto evangélico que establece la primacía de este apóstol: después de elegir a sus discípulos, Jesús estableció una jerarquía señalando a Pedro como jefe de su Iglesia (Mt 16, 17-19). En la iconografía del suceso, a partir del siglo XVI, Pedro recibió las llaves del cielo de rodillas. Los otros once Apóstoles aparecen de pie delante de un bonito paisaje. Pensamos que el autor de este lienzo apaisado es el mismo que el de los demás cuadros de la predela. Para componer esta escena, el pintor emplea una estampa de la serie de los *Hechos de los Apóstoles* grabada en 1558 por Philippe Galle sobre composición de Maarteen van Hemskerck [Navarrete 1978, p. 233, fig. 468].

Obrador
II-240 (Ciclo XX)
Curación del paralítico
Óleo sobre lienzo, 76 x 130 cm
Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro

Procedencia: Sevilla, Catedral, Capilla San Pedro, lado derecho de la predela del retablo.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Torre Farfán 1671, p. 155; Palomino [1724] 1988, p. 275; Ponz [1786] 1972, IX, p. 36; Ceán 1804, pp. 61-62; Quilliet 1816, p. 406; *Sevilla* 1842, p. 9; González de León 1844, I, p. 52; Gueullette 1863, p. 34; Gestoso [1884] 1926, pp. 222, 1889, 537; Cascales 1911, pp. 67-68; Kehrer 1918, p. 35; Mayer [1928] 1942, p. 330; Guinard 1946, I, pp. 254-258; Gaya 1948, nº 14; Soria 1951, pp. 165-173, fig. 10; Lafuente 1953, p. 285; Soria 1953, nº 89, fig. 59; Rouchès 1958, pp. 227-228; Guinard [1960] 1988, nº 140; Torres Martín 1963, nº 23a; Pérez Sánchez 1965_1, p. 272; Pita 1965, p. 248; Frati 1975, nº 123, repr.; Gudiol 1976, nº 66, fig. 71; González Moreno 1982, p. 216; Palomero 1983, pp. 440-442; Valdivieso 1986, p. 185; Valdivieso 1991_1, p. 422; Valdivieso 1991_2, p. 21; Caturla/Delenda 1994, pp. 204-205, 291; Navarrete 1994, pp. 370-371, fig. 19; Pérez Sánchez 1995, pp. 45-46; Valdivieso 2003, p. 259; Ros [2006] 2008, pp. 528, 530.

La última escena de la predela, ejecutada por el mismo asistente de Zurbarán, representa a San Pedro haciendo un milagro acompañado por San Juan. Cierto día, subiendo los dos Apóstoles al templo a la hora de la oración, curaron allí a un paralítico de nacimiento que mendigaba junto a la Puerta Hermosa (Hc 3, 1-11). Para esta composición, el pintor se inspira en dos grabados de artistas manieristas flamencos. Para los elementos arquitectónicos utiliza una estampa de los *Acta Apostolorum* editada en 1575 por Philippe Galle sobre composición de Maarteen van Hemskerck [Soria 1953, p.155, fig. 60] y para ambas figuras de los santos utiliza de nuevo un grabado de la otra serie de *Hechos de los Apóstoles* de 1558 [Navarrete 1978, p. 232, fig. 466].

Seguidor anónimo de Zurbarán
II-241 (Ciclo III)
Milagro de las abejas
Óleo sobre lienzo, 166 x 212 cm
Burdeos, Musée des Beaux Arts
(Inv. nº BX 1967.4.1)

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Claustro de los Bojes; Coursun-Monteloup (Francia), Château de Courson, colección general Jean-Thomas Arrighi de Casanova, primer duque de Padua, y sus herederos; comprado en el mercado del arte en 1967 por el museo de Burdeos.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275; Vázquez [1730] 1998, p. 199 (*no es de Zurbarán*); Ponz [1786] 1972, IX, p. 106; Arana 1789, p. 42; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; O'Neil 1834, p. 301; González de León [1844, II] 1973, p. 155; Mercey [1852] 1855, p. 262; Matute 1887, III, p. 376; Sánchez Cantón 1922, pp. 210-211; López Martínez 1932, p. 221; Guinard 1947, III, pp. 161-171; Sánchez Cantón 1964, p. 193; Martin-Méry 1968, pp. 275-276, fig. 2 (*école espagnole du XVIIe siècle*); Gudiol 1976, nº 10, figs. 14, 18 (*Zurbarán*); Pérez Escolano 1982, pp. 547-548, 554, 556-557; Baticle 1988, fig. 7 (*Zurbarán*); Fernández López 1991, pp. 193, 196, fig. nº 55 (*anónimo*); Quesada 1992, pp. 41-45, fig. 18 (*Zurbarán*); Caturla/Delenda 1994, pp. 65, 68, 73, repr.; Serrera [1997] 2002, p. 864; Fernández Rojas 2000, pp. 122-123 (*anónimo*); Delenda 2001, p. 12 (*ídem*); Gerard Powell 2001, p. 172; Civil 2002, p. 82; Fernández López 2002, p. 271 (*anónimo*); Moreno 2002, pp. 160, 162; Valdivieso 2003, pp. 251, 256 (*ídem*); Delenda 2005-06, p. 251 (*ídem*); Quiles/Cano 2006, pp. 102, 104, repr. (*Esteban Márquez de Velasco?*); Fernández Pardo 2007, V, p. 550 (*Zurbarán*); Delenda 2009, p. 39, repr.

El cuadro del museo de Burdeos, de autor desconocido, sustituiría, sin duda, al primer cuadro de Zurbarán, "que hubieron de cambiar en la historia" [Vázquez [1730] 1998, p. 199]. Representa el "milagro de las abejas": un día de verano, las abejas hicieron un panal de miel en una de las manos de Pedro Nolasco, recién nacido, como queriendo advertir sobre las dulzuras que manarían de las manos y de la boca del futuro Santo

[Fray M. Salmeron, *Recuerdos Históricos [...] de la Merced*, Valencia, 1646, fols. 3-4]. Este lienzo perteneció al I duque de Padua y estuvo en su castillo de Courson hasta que apareció en el mercado de arte en los años sesenta. Lo publicó Martin-Méry después de su adquisición por el museo de Burdeos desconociendo su procedencia y título. Fue Gudiol el primero que relacionó este lienzo con el ciclo de la vida de San Pedro Nolasco del claustro de Bojes de la Merced Calzada.

Obrador
II-242 (Ciclo III)
San Pedro Pascual
Óleo sobre lienzo, 194 x 110 cm
Inscripción ángulo superior derecho: *SAN PASQVUAL/OBISPO DE JAEN*
Sevilla, Museo de Bellas Artes
(Inv. nº 166)
Restaurado en 1963 por D. Manuel López Gil
Restaurado en 1997 por Alfonso Cañaveral Díaz

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Sala de Láminas; entró en el museo de Sevilla en 1840 (*Desamortización*: Inv. 1840, nº 202 o 203).

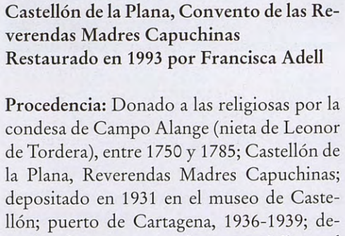
Exposiciones: Barcelona 1963, nº 2; Sevilla 1964, nº 163; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 4, repr.; Sevilla 1998, nº 11; Badajoz 1998-99, nº 5; Sevilla 2004, s. n.

Bibliografía: Vázquez [1730] 1998, p. 201; Ponz [1786] 1972, IX, p. 108; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49 (*Fr. Fernando de Santiago*); Matute 1887, III, p. 381 (*ídem*); Gestoso 1912, nº 205, repr. (*Un santo obispo mártyr*); Guinard 1947, II, pp. 173-174, pl. V; Gaya 1948, nº 36; Soria 1953, nº 85, fig. 54; Rouchès 1958, p. 229; Guinard [1960] 1988, nº 412, repr.; Torres Martín 1963, nº 92; Udina 1963, pp. 10, 14, 17, repr.; Sánchez Palacios 1964, p. 111; Gudiol 1965, p. 151; Hernández Díaz 1967, nº 163; Carrascal 1973, p. 87; Frati 1975, nº 45, repr.; Gudiol 1976, nº 185, fig. 207; Izquierdo/Muñoz 1990, p. 137, repr.; Fernández López 1991, p. 200, fig. 61; Valdivieso 1991, p. 157, fig. 169; Caturla/Delenda 1994, pp. 55, 59, 62, 65, repr.; Pareja 1997-98, p. 36 (*Zurbarán*); Serrera [1997] 2002, p. 864; Vega 1997-98, pp. 119-130, repr.; Valdivieso 1998, pp. 90-91, repr. (*taller*); Fernández Rojas 2000, pp. 136-137; Fernández López 2002, p. 283; Izquierdo 2004, pp. 314-317, repr. (*Zurbarán*).

Este monumental retrato de *San Pedro Pascual* pertenece a una serie de Mercedarios ilustres pintados por Zurbarán y su obrador hacia 1630-1632 para el Convento de la Merced Calzada se Sevilla (véase Ciclo III, y I-29 hasta I-33). La Orden de la Merced siempre ha considerado a San Pedro Pascual como una de sus glorias. Vivió en el siglo XII. Fue un gran predicador y misionero y, en una emboscada, cayó prisionero de los moros granadinos. Se cuenta que, cuando escribía, la oscuridad de la cárcel era iluminada por una vela que sostenía un ángel como vemos aquí. Paul Guinard pensó que el *San Carmelo* del museo de Sevilla (II-202) pudo formar pareja con este *San Pedro Pascual* de mismo tamaño y también conservado en el mismo museo. A partir del historiador francés, todos los especialistas aceptaron esta propuesta, no sólo por las idénticas dimensiones de estos lienzos sino por razones de coherencia iconográfica: ambos religiosos fueron ardientes defensores de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Lógicamente estos retratos estarían a cada lado del retablo de la Virgen María en la Sala de Láminas.

Seguidor de Zurbarán
II-243
Cabeza de San Juan Bautista en un plato
Óleo sobre lienzo, 35 x 48 (?) cm
Paradero desconocido

Procedencia: Cheltenham, Thirlestaine House, colección Lord Northwick; Wigan, Haigh Hall, colección The Earl of Crawford; Londres, venta Christie's, 11 de octubre de 1946, nº 187 (comprador 18 £ por Inggs); Londres, venta Christie's, 10 de diciembre de 1993, nº 320.



Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Waagen 1854, III, p. 204 (*Zurbarán*); cat. venta Londres 1946, p. 19 (*ídem*); cat. venta Londres 1993, nº 320 (*circle of Zurbarán*).

Sabemos que Zurbarán pintó cabezas de santos mártires cortadas. Ponz vio en el retablo mayor de la Iglesia del Convento de San José de los Religiosos Mercenarios Descalzos (Ciclo X): "*cuatro cabezas de Mártires en el retablo mayor*" [Ponz [1786] 1972, IX, p. 108]. Sin embargo, no pensamos que el presente lienzo pueda ser de la mano del pintor.

VI d Fundadores y Apostolados

Obrador
II-244a-j
Santos Fundadores de Órdenes (10 lienzos)
Óleo sobre lienzo, 190 x 110 cm
Castellón de la Plana, Convento de las Reverendas Madres Capuchinas
Restaurado en 1993 por Francisca Adell

Procedencia: Donado a las religiosas por la condesa de Campo Alange (nieta de Leonor de Tordera), entre 1750 y 1785; Castellón de la Plana, Reverendas Madres Capuchinas; depositado en 1931 en el museo de Castellón; puerto de Cartagena, 1936-1939; devuelto al convento tras la guerra civil por el Servicio de Recuperación del Tesoro Artístico.

Bibliografía: Ponz [1788] 1972, XIII, p. 138; Ceán [1800] 1965, VI, p. 52; Viniegra 1905, pp. 31-32; Cascales 1911, pp. 73, 91; Mayer [1928] 1942, p. 337; Sanz Nogués 1953, n. p., repr.; Carrascal 1973, p. 200 (*zurbaranesco*); Gasco Sidro 1981, pp. 50-55, repr.; Oluchas 1991, p. 637 (*taller*); Pertejo 1993, pp. 48-49; Rodríguez Culebras 1993-94, s. p., repr.; Caturla/Delenda 1994, p. 188; Mariazza 2001, p. 55; Valdivieso 2003, p. 50 (*zurbaranesco*).

II-244a
San Agustín

Exposiciones: Madrid 1905, nº 58; Castellón de la Plana 1962, nº 7; Castellón de la Plana, 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 4.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. VIII; Guinard [1960] 1988, nº 512; Sánchez Gozalbo 1962, nº 7; Frati 1975, nº 512; Gudiol 1976, nº 359, fig. 341; Puerto 1982, n. p., fig. 4; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 90-91, repr.

Se asemeja a otros retratos de *San Agustín* atribuidos aquí a Ayala (BA-5 y BA-9) pero como fundador de la Orden agustina, viste el simple hábito monacal negro, con una muceta de obispo y un gran libro para recordar su abundante producción literaria.

II-244b
San Basilio

Exposiciones: Madrid 1905, nº 61; Castellón de la Plana 1962, nº 10; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 2.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. VIII; Guinard [1960] 1988, nº 519, repr.; Sánchez Gozalbo 1962, nº 10; Frati 1975, nº 513; Gudiol 1976, nº 357, fig. 339; Puerto 1982, n. p., fig. 7; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 84-85, repr.

San Basilio es Doctor de la Iglesia y organizador del monaquismo en la Iglesia de Oriente y también fundó los monjes basilianos. Lleva sobre el hábito negro de mangas anchísimas de su orden un alba blanca y una muceta morada; el gran báculo es otro atributo episcopal.

II-244c
San Benito

Exposiciones: Madrid 1905, nº 62; Castellón de la Plana 1962, nº 1; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 5.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. XIII; Guinard [1960] 1988, nº 522; Sánchez Gozalbo 1962, nº 1; Torres Martín 1963, nº 205 (VIII); Frati 1975, nº 514; Gudiol 1976, nº 361, fig. 343; Puerto 1982, n. p., fig. 5; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 92-95, repr; González Moreno 2002, p. 590.

Copia del II-197.

II-244d
San Bruno

Exposiciones: Madrid 1905, nº 65; Castellón de la Plana 1962, nº 3; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 6.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. IX, repr.; Roig 1950, p. 19, repr.; Guinard [1960] 1988, nº 450; Sánchez Gozalbo 1962, nº 3; Torres Martín 1963, nº 205 (I); Frati 1975, nº 515; Gudiol 1976, nº 353, fig. 335; Puerto 1982, n. p., fig. 8; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 96-97, repr.

El santo fundador de la Orden cartujana viste los hábitos blancos de su orden con la característica "cucula", ancha tira de la misma tela que une los lados anterior y posterior del escapulario. Sus atributos más recurrentes son el cráneo como el *San Bruno* de la serie atribuida aquí a Ayala (BA-31). También puede ser el crucifijo que mira en esta versión.

II-244e
Santo Domingo de Guzmán

Exposiciones: Madrid 1905, nº 59; Castellón de la Plana 1962, nº 9; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 7.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. IX; repr.; Guinard [1960] 1988, nº 310, repr.; Sánchez Gozalbo 1962, nº 9, repr.; Torres Martín 1963, nº 205 (II); Frati 1975, nº 516; Gudiol 1976, nº 356, fig. 338; Puerto 1982, n. p., fig. 10; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 98-99, repr. (*taller*).

Aunque *Santo Domingo* lleve aquí la capucha puesta, la composición de este lienzo es muy similar al *Santo Domingo* del Palacio Arzobispal de Sevilla o al *Santo Domingo* de la serie de Fundadores de Órdenes del convento de la Buena Muerte de Lima. Sin embargo hay suficientes variantes para que estos cuadros no se consideren como meras copias. El paisaje difiere en estas tres versiones así como en el cielo que en esta obra aparece muy oscuro con un rompimiento de luz dorada que ilumina al Cristo en el crucifijo mantenido con fuerza por el Santo fundador.

II-244f
San Elías

Exposiciones: Madrid 1905, nº 63; Castellón de la Plana 1962, nº 8; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 1.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. X; Guinard [1960] 1988, nº 526, repr.; Sánchez Gozalbo 1962, nº 8; Torres Martín 1963, nº 205 (III), repr.; Frati 1975, nº 517; Gudiol 1976, nº 360, fig. 342; Puerto 1982, n. p., fig. 9; Calvo 1988, p. 152; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 82-83, repr.

La Orden del Carmelo consideraba al profeta Elías como su remoto fundador. Viste aquí San Elías un hábito parecido al de los padres carmelitas. Una túnica de color castaño con una capa corta blanca, pero con un curioso cinturón de color rojo. Su atributo es una espada flamígera en su diestra levantada. Lleva debajo del brazo izquierdo el libro de sus profecías.

II-244g
San Francisco de Asís

Exposiciones: Madrid 1905, nº 60; Castellón de la Plana 1962, nº 5; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 7.

Bibliografía: Albocacer 1928, p. 207; Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. X; Guinard [1960] 1988, nº 345, repr.; Sánchez Gozalbo 1962, nº 5; Torres Martín 1963, nº 205 (IV); Frati 1975, nº 518; Gudiol 1976, nº 354, fig. 336; Puerto 1982, n. p., fig. 2; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 100-103, repr. (*obrador de Zurbarán*); Lacarta/Cuenca/Plana 2008, p. 250.

El Ciclo de Fundadores de Castellón está muy inspirado en los modelos que producía el obrador de Zurbarán a partir de 1640-1645. El Santo de Asís viste el hábito de los Hermanos Menores Capuchinos. Lleva aquí la capucha puesta pero se inspira concretamente en el modelo desaparecido en 1936 de Villalba de Alcor (Huelva).

II-244h
San Ignacio de Loyola

Exposiciones: Madrid 1905, nº 67; Castellón de la Plana 1962, nº 4; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 10.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. XI; Guinard [1960] 1988, nº 538, repr.; Sánchez Gozalbo 1962, nº 4; Torres Martín 1963, nº 205 (V); Frati 1975, nº 520; Gudiol 1976, nº 358, fig. 340; Puerto 1982, n. p., fig. 6; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49,106-107, repr.

El fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola, lleva una sotana y manto totalmente negros. Sujeta con ambas manos el libro de sus Constituciones delante del el pecho. En el cielo aparace a su izquierda en una nube dorada el símbolo eucarístico de IHS (Jesús Hostía Santa), difundido por los Jesuitas.

II-244i
San Jerónimo

Exposiciones: Madrid 1905, nº 66; Castellón de la Plana 1962, nº 2; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 3.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. XII; Guinard [1960] 1988, nº 480; Sánchez Gozalbo 1962, nº 2; Torres Martín 1963, nº 205 (VII); Frati 1975, nº 519; Gudiol 1976, nº 355, fig. 337; Puerto 1982, n. p., fig. 3; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49, 86-89, repr.; Valdivieso 2003, pp. 50-51, fig. 38 (*zurbaranesco*).

Copia de obrador de I-186.

II-244j
San Pedro Nolasco

Exposiciones: Madrid 1905, nº 64; Castellón de la Plana 1962, nº 6; Barcelona 1963, nº 4; Castellón de la Plana 1993-94, s. n.; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 9.

Bibliografía: Guinard 1949, III, pp. 32-34, pl. XI; Guinard [1960] 1988, nº 407, repr.; Sánchez Gozalbo 1962, nº 6; Torres Martín 1963, nº 205 (VI); Udina 1963, pp. 10, 14, 18, repr.; Frati 1975, nº 521; Gudiol 1976, nº 352, fig. 334; Puerto 1982, n. p., fig. 1; Navarrete 1998-2000, pp. 47-49,104-105, repr.

San Pedro Nolasco fundó la Orden de la Merced por inspiración de la Virgen. Viste el hábito de lana blanca de su orden con un pequeño escudo mercedario en el pecho (véase Ciclo III). Como fundador ostenta en la mano izquierda un largo bastón con cruz y con la derecha bendice a un cautivo cristiano que habría sido liberado de los infieles.

Obrador
II-245–II-246 (Ciclo VI)
Apostolado de Lisboa
Óleo sobre lienzo, 218 x 111,5 cm
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Procedencia: Lisboa, Palacio del Arzobispo, Antiguo Convento São Vicente de Fora; Lisboa, Museu de Arte Antiga, 1913.

Exposiciones: Nunca expuesto.

II-245
San Mateo
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. nº 1378)
Restaurado por Luciano Freire (1913-1919)

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, p. 330; Angulo 1945, pp. 233-234; Couto [1945] 1951, pp. 5-9; Santos 1945, p. 189; Gaya 1948, nº 83; Couto [1951] 1956, nº 283; Hernández Díaz 1953, p. 35; Soria 1953, nº 78i; Gaya 1958, nº 3022; Rouchès 1958, p. 228; Guinard [1960] 1988, nº 175, repr.; Torres Martín 1963, nº 89; Santos 1965, pp. 3-8; Carrascal 1973, p. 106; Frati 1975, nº 112, repr.; *Lisboa* 1975, nº 64; Gudiol 1976, nº 94, fig. 99; Serrera 1988, pp. 185-190, repr.; Moreira 1991, pp. 213-214; Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Porfírio 1994, p. 40; Pérez Sánchez 1995, p. 44; Navarrete 1998-2000, p. 49; Valdivieso 1999, p. 202.

A *San Mateo*, autor del primer Evangelio, le corresponde la octava frase del Símbolo Apostólico: "*Unde venturus est iudicare vivos et mortuos*" (De donde vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos). La figura que lo representa aquí es muy tosca y se atribuye al obrador. No es totalmente segura su identificación, porque según la tradición murió a filo de espada, que debería ser su atributo personal. Sin embargo, el instrumento de su supuesto martirio puede ser variable: hacha, cuchillo, lanza, alabarda o bien una hoz, lo que tampoco se corresponde con el madero que aparece detrás del apóstol. Sin embargo este relevante seguidor de Cristo no puede faltar en un Apostolado completo como este de Lisboa (Ciclo VI).

II-246
Santo Tomás
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (Inv. nº 1373)
Restaurado por Fernando Mardel en 1944

Bibliografía: Mayer [1928] 1942, p. 330; Angulo 1945, pp. 233-234; Couto [1945]

1951, pp. 5-9; Santos 1945, p. 189; Gaya 1948, nº 84; Couto [1951] 1956, nº 288; Hernández Díaz 1953, p. 35; Soria 1953, nº 78j; Gaya 1958, nº 3023; Rouchès 1958, p. 228; Guinard [1960] 1988, nº 205, repr.; Torres Martín 1963, nº 89; Santos 1965, pp. 3-8; Carrascal 1973, p. 106; Frati 1975, nº 117, repr.; *Lisboa* 1975, nº 69; Gudiol 1976, nº 91, fig. 96; Serrera 1988, pp. 185-190, repr.; Moreira 1991, pp. 213-214; Valdivieso 1992$_1$, p. 259; Porfírio 1994, p. 40; Pérez Sánchez 1995, p. 44; Navarrete 1998-2000, p. 49; Valdivieso 1999, p. 202.

La sexta frase del Símbolo Apostólico se relaciona generalmente con *Santo Tomás*: "*Descendit ad infernos, tertia die resurrexit a mortuis...*" (Bajó a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos...). El atributo de este apóstol es generalmente una lanza o alabarda, supuesto instrumento de su martirio. Este lienzo de la serie de Lisboa (véase Ciclo VI) que representa a santo Tomás es uno de los menos logrados. No podemos admitir que Zurbarán haya puesto la mano en esta obra tosca, seguramente pintada por algún asistente.

Obrador
II-247–II-252 (Ciclo VII)
Apostolado de Marchena
Óleo sobre lienzo
Marchena, Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, sacristía
Restaurado en 1967-68 en el I.C.R. de Madrid. Restauración parcial en 1996-97

Procedencia: Marchena, Iglesia de San Juan Bautista, 1637 (*pagado a Zurbarán 10 ducados*); *in situ* desde 1637; Marchena, Museo Zurbarán, sacristía de la Iglesia de San Juan Bautista.

Bibliografía: Guinard 1949, III, p. 24; Pérez Sánchez 1965$_1$, pp. 268-269, repr.; Carrascal 1973, p. 126; Baticle 1988, p. 187 (*atelier*); Caturla/Delenda 1994, pp. 132, 134, repr. (*ídem*); Delenda 2000, p. 156 (*ídem*); Mariazza 2001, p. 55 (*ídem*); Valdivieso 2003, p. 264 (*obrador*).

II-247
San Pedro
182 x 108 cm

Exposiciones: Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 12; Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 40; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, p. 34, pl. V (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 231 (*shop*); Guinard [1960] 1988, nº 155 (*ídem*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV (*ídem*); Díaz Padrón 1971, nº 37, figs. 230-231; Frati 1975, nº 225 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 110, fig. 116; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 80-81, repr. (*Zurbarán y taller*); Navarrete 1998-2000, pp. 51-52, fig. [40] (*taller*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 132-133, repr. (*ídem*).

Descubierto y publicado por Hernández Díaz en 1953, este cuadro, por el que se pagó a Zurbarán la modesta suma de 10 ducados, fue seguramente pintado por un colaborador del maestro. Para componer este lienzo, Zurbarán proporcionó a su asistente una ilustración de la serie de los apóstoles grabados en 1592 por Jacques de Gheyn II sobre composiciones dibujadas por Carel van Mander [ilustraciones del *Credo Apostolorum*, véase I. Q. Van Regteren Altena, *Jacques de Gheyn, Three Generations*, La Haya-Boston-Londres, 1983, I, pp. 29-30, 175]. Curiosamente no es la figura de San Pedro sino la de San Matías la que sirve aquí de modelo (fig. 1). El artista reproduce fielmente el grabado suprimiendo el paisaje del fondo y la gran espada apoyada en el árbol. Sin embargo añade los clásicos atributos de San Pedro: dos grandes llaves colgadas del brazo del apóstol.

Fig. 1: Jacques de Gheyn II, *San Matías*, grabado sobre composición de Carel van Mander, 1592.

II-248
San Pablo
181 x 107 cm

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 5; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 13; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, p. 34, pl. VI (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 232; Guinard [1960] 1988, nº 162 (*exécution inégale*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV (*taller*); Díaz Padrón 1971, nº 38, figs. 232-233; Frati 1975, nº 224 (*ídem*); Gudiol 1976, nº 112, fig. 118; Valdivieso 1992$_1$, pp. 260-261, repr.; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 82-83, repr. (*Zurbarán y taller*); Navarrete 1998-2000, p. 51 (*taller*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 134-135, repr. (*ídem*).

Obra de taller copiando la estampa del *San Pablo* de Jacques de Gheyn II (fig. 1). El artista retoma fielmente el modelo grabado reemplazando el paisaje por un fondo totalmente neutro.

Fig. 1: Jacques de Gheyn II, *San Pablo*, grabado sobre composición de Carel van Mander, 1592.

II-249
San Juan Evangelista
183 x 106 cm

Exposiciones: Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 15; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, p. 34, pl. VI (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 234; Guinard [1960] 1988, nº 170 (*atelier*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV; Díaz Padrón 1971, nº 40, figs. 236-237; Frati 1975, nº 223; Gudiol 1976, nº 109, fig. 115; Baticle 1988, p. 187; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 86-87, repr. (*taller*); Navarrete 1998-2000, p. 51 (*ídem*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 138-139, repr. (*ídem*).

Obra de calidad bastante media sin duda copiada de un modelo grabado.

II-250
Santiago el Mayor
180 x 107 cm

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 50; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 14; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, p. 34, pl. IV (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 230; Guinard [1960] 1988, nº 190 (*un des meilleurs de la série*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV (*taller*); Sanz Pastor 1964-65, p. 149, repr.; Díaz Padrón 1971, nº 39, figs. 234-235; Frati 1975, nº 221, repr.; Gudiol 1976, nº 113, fig. 119; Pérez Sánchez [1977] 1993, p. 84, fig. 192; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 84-85, repr. (*Zurbarán y taller*); Navarrete 1998, p. 190, fig. 345 (*taller*); Navarrete 1998-2000, p. 51 (*ídem*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 136-137, repr. (*ídem*).

Esta composición se inspira directamente de la figura de *Santiago el Mayor* del Apostolado pintado por Rubens en 1612-1613 (actualmente en el Prado). Las figuras de medio cuerpo del flamenco fueron grabadas invertidas por Nicolas Ryckemans y Peter Isselburg (fig. 1) [Hans Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burehart*, part VIII, *Saints*, figs. 26-29]. Como el cuadro de Marchena está en el mismo sentido que el de Rubens, el colaborador de Zurbarán se pudo inspirar de otro grabado sin invertir que no hemos localizado. En el lienzo original de Rubens no aparece el sombrero a la espalda. El pintor del obrador de Zurbarán ha añadido también toda la parte inferior. La amplitud de esta figura comparada con las otras de la serie, es debida al modelo rubeniano.

Fig. 1: Peter Isselburg, *Santiago el Mayor*, grabado según composición de Rubens.

II-251
San Andrés
181 x 109 cm

Exposiciones: Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 17; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, p. 34, pl. VIII (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 235; Guinard [1960] 1988, nº 180 (*taller*);

Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV; Pérez Sánchez [1965$_1$] 1993, p. 124, fig. 194; Díaz Padrón 1971, nº 41, figs. 238-239; Frati 1975, nº 219; Gudiol 1976, nº 114, fig. 120; Baticle 1988, p. 187; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 90-91, repr (*taller*); Valdivieso 1992$_1$, pp. 259-260, repr.; Navarrete 1998, p. 241, fig. 493; Navarrete 1998-2000, pp. 51-52, fig. [42] (*taller*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 142-143, repr. (*ídem*).

De nuevo el colaborador de Zurbarán se inspira del grabado de Jacques de Gheyn II (fig. 1). El artista español sigue fielmente el modelo grabado suprimiendo el paisaje del fondo. También modifica ligeramente la túnica en la parte inferior y cambia la mirada del apóstol que en vez de dirigirse al cielo se gira hacia el espectador.

Fig. 1: Jacques de Gheyn II, *San Andrés*, grabado sobre composición de Carel van Mander, 1592.

II-252
San Bartolomé
178 x 107 cm

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 51; Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, nº 16; Granada 1999, nº 8; Segovia 2001, s. n.

Bibliografía: Hernández Díaz 1953, p. 34, pl. VI (*Zurbarán y taller*); Soria 1955, nº 233; Guinard [1960] 1988, nº 185 (*une des plus vigoureuses figures*); Torres Martín 1963, pp. LIII-LIV (*taller*); Sanz Pastor 1964-65, pp. 149-150, repr.; Díaz Padrón 1971, nº 43, figs. 242-243; Frati 1975, nº 220; Gudiol 1976, nº 111, fig. 117; Pareja 1997-98, pp. 65-73, 88-89, repr. (*Zurbarán y taller*); Navarrete 1998-2000, p. 51 (*taller*); Pareja 1999, pp. 100-102, repr. (*ídem*); Marín Medina 2001, pp. 35-37, 140-141, repr. (*ídem*).

Una vez más, el grabado de *San Bartolomé* de Jacques de Gheyn II sirve de modelo para el apóstol de Marchena (fig. 1). Como para los otros cuadros de la serie, el pintor suprime totalmente el fondo de paisaje del grabado flamenco pero copia fielmente la figura del apóstol, reproduciendo los pliegues y drapeados de la figura. Es interesante constatar como a partir de una estampa manierista, el taller de Zurbarán crea figuras indudablemente "zurbaranescas", sobre todo en la hechura de los volúmenes.

Fig. 1: Jacques de Gheyn II, *San Bartolomé*, grabado sobre composición de Carel van Mander, 1592.

VII TEMAS PROFANOS

VIIa Pinturas de Historia

Obrador
II-253–II-258 (Ciclo XVI)
Los Infantes de Lara

II-253
Moro Almanzor
Óleo sobre lienzo, 196,8 x 104,1 cm
Inscripción arriba a la izquierda:
R. ALMANZOR
Paradero desconocido

Procedencia: España, colección Albarracín y Arias de Saavedra; Sevilla, marqués de Grañina por herencia; Madrid, colección particular; Londres, venta Christie's, 7 de julio de 2000, nº 62 (146.750 £).

Exposiciones: Sevilla 1964, nº 16; Madrid 1964-65, nº 69.

Bibliografía: Caturla 1953, p. 65, en nº 41; Guinard [1960] 1988, nº 574; Torres Martín 1963, nº 12 (III), repr.; Sanz Pastor 1964-65, p. 165, repr.; Gállego 1968, p. 210; Carrascal 1973, pp. 206, 208; Frati 1975, en nº 557; Gudiol 1976, nº 497, fig. 449; Young 1978, pp. 100-105, fig. 1 (*studio*); Serrera 1988, pp. 247-249, repr. (*taller*); Caturla/Delenda 1994, pp. 188-189, 208, repr.; Navarrete 1995, pp. 59, 69, figs. 3-6; Navarrete 1998, p. 238, fig. 485; Navarrete 1998-2000, pp. 71-72, fig. 88 (*Zurbarán y taller*); cat. venta Londres 2000, pp. 174-175, repr. (*Zurbarán and studio*); Cohen 2000, pp. 60-61, repr.; Valdivieso 2003, pp. 52-53, fig. 40 (*Zurbarán y taller*); Navarrete 2006, p. 43.

Este cuadro perteneció al conjunto de la serie de los *Infantes de Lara* (Ciclo XVI) y procede de la Casa de Arias de Saavedra que pretendía descender de la familia de Lara, lo cual justificaría este encargo. La serie completa debió estar compuesta por numerosos personajes: el padre Gonzalo Bustos de Lara (I-197), sus siete hijos (I-199, II-255 y II-258), el ayo de éstos, Nuño Salido (II-254), el primo de los Infantes, Alvar Velázquez de Lara (II-256 o II-258), el traidor Ruy Velázquez (I-198 o I-198bis), el presente general moro Almanzor y el hermanastro, el bastardo Mudarra, todos ellos protagonistas de esta dramática historia.
El famoso general moro Al- Mansur, conocido como Almanzor es un personaje histórico de finales del siglo X: fue un líder militar y político del Califato de Córdoba. Hizo prisionero al ingenuo Don Gonzalo Bustos y mandó a sus tropas capturar a los siete infantes, quienes engañados por el vengativo Ruy Velázquez, fueron asesinados y decapitados. Sus cabezas fueron enviadas al desdichado padre, junto a la de su ayo Nuño Salido. Al verlas, el padre se desmayó y conmovido por tal desgracia, el general moro cuidó de el y le concedió la mano de su propia hermana. Es evidentemente un cuadro del obrador de Zurbarán, aunque se trate de una pintura de gran efecto decorativo. El general moro aparece tocado con un turbante y su ropaje está inspirado por el teatro, ya que en tiempos de Zurbarán este atuendo era el que lucían las comparsas en los cortejos. El lienzo se asemeja al *José* (I-178) de la serie de los *Hijos de Jacob*. Para componer ambas obras se empleó una estampa invertida del *Rey Manasés* por Gerhard de Jode [Navarrete 1998, p. 238, fig. 484].

II-254
Nuño Salido
Óleo sobre lienzo, 195 x 97 cm
Inscripción ángulo superior derecho:
NVÑO SALIDO
Madrid, colección privada

Procedencia: España, colección Albarracín y Arias de Saavedra; Sevilla, colección marqués de Moscoso; Madrid, Clara de Gaztelú y Jácome, por herencia; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Madrid 1964-65, nº 70.

Bibliografía: Sanz Pastor 1964-65, p. 166, repr.; Frati 1975, en nº 557; Gudiol 1976, nº 496, fig. 446; Young 1978, pp. 100-105, fig. 4; Serrera 1988, p. 248, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 188-189, 208, repr.; Navarrete 1995, pp. 62, 69, fig. 42 (*Zurbarán*); Navarrete 1998-2000, pp. 71, 73, fig. 89; Cohen 2000, p. 61, repr.; Valdivieso 2003, p. 52 (*Zurbarán y obrador*).

Según su inscripción, este cuadro representa al anciano Nuño Salido, ayo de los desventurados infantes de Lara. Murió degollado con los infantes en la emboscada tendida por Ruy Velázquez, traidor de sus sobrinos. Por su postura se puede comparar con la figura del padre de la serie de *Jacob y sus hijos* conservada en Auckland Castle (I-167). Pero esta es de calidad inferior y aunque pertenece al conjunto que estuvo en la co-

lección Arias de Saavedra parece obra del obrador de Zurbarán. El lienzo no está en buenas condiciones de conservación y una cuidadosa restauración permitiría quizás ver si hay una parte autógrafa, por ejemplo en el dibujo de las manos.

II-255
Diego Bustos de Lara
Óleo sobre lienzo, 200 x 104 cm
Inscripción ángulo superior derecho: *DIEGO BVSTOS DELARA*
Madrid, colección privada

Procedencia: España, colección Joaquín Albarracín y Arias de Saavedra; Sevilla, colección marqués de Moscoso; Sevilla, conde de Gomara por herencia; Sevilla, conde de Bustillo, por herencia; Madrid, colección privada.

Exposiciones: Sevilla 1900 (*en Guinard*); Madrid 1905, nº 46; Sevilla 1910 (*en Guinard*); Londres 1920-21, nº 57; Granada 1953, nº 41; Burdeos 1955, nº 87; Sevilla 1961, s. n.; Sevilla 1964, nº 14; Madrid 1964-65, nº 68.

Bibliografía: Viniegra 1905, p. 30; Cascales 1911, p. 97, repr. (*Zurbarán*); cat. exp. Londres 1920-21, p. 57, repr.; Caturla 1953, p. 65, nº 41, fig. 33 (ed. Granada, p. 41, nº 41); Martin-Méry 1955, p. 51; Guinard [1960] 1988, nº 572, repr.; Hernández Díaz 1961, s. n., s. p., repr.; Torres Martín 1963, nº 12 (II), repr. (*Zurbarán y taller*); cat. exp. Sevilla 1964, nº 14, repr.; Sanz Pastor 1964-65, p. 164, repr.; Carrascal 1973, pp. 206, 208, 219; Frati 1975, nº 556; Gudiol 1976, nº 493, fig. 443; Young 1978, pp. 100-102, fig. 2; Serrera 1988, pp. 247-248, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 188, 208, repr.; Navarrete 1995, pp. 58-59, fig. 33; Valdivieso 1998$_1$, pp. 188-189, fig. 5; Navarrete 1998-2000, pp. 71-73, fig. 88 (*Zurbarán y obrador*); Cohen 2000, p. 60, repr.; Valdivieso 2003, p. 52 (*Zurbarán y obrador*); Navarrete 2006, pp. 40, 42-43.

Esta figura de porte marcial representa al mayor de los infantes de Lara. *Diego Bustos de Lara* se presenta de cuerpo entero sobre un fondo neutro con una actitud teatral, poco natural. Lleva una armadura oscura brillante y luce un magnífico casco con plumas blancas. Bajo la armadura viste una corta falda anaranjada y su capa roja ondea con el viento elegantemente. Lleva espada y la mano derecha se apoya en una ostentosa maza de armas. Parece dirigirse hacia el combate donde perderá su vida. La posición del personaje es casi idéntica a la de *Simeón* (I-169) de la serie de *Jacob y sus hijos* de Auckland Castle. Para componer ambos cuadros, el pintor utilizó dos estampas de Gerhard de Jode que representan al *Rey Darío* [Navarrete 1998, pp. 237-238, figs. 480-481].

II-256
Alvar Velázquez de Lara
Óleo sobre lienzo, 199 x 104 cm
Inscripción ángulo izquierdo: *ALVAR BELASQVES/ÐLARA*
Castres, Musée Goya (Inv. D.59.1.1)

Procedencia: España, colección Albarracín y Arias de Saavedra; París, venta Drouot, 4 de febrero de 1959, registrado por el Musée du Louvre; depósito del Musée du Louvre (RF 1959-16); depósito del Estado al museo Goya por decreto del 22 julio de 1959.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 26; Madrid-Bilbao 2002-03, nº 8; Sevilla-Salamanca-Castres 2006-07, s. n.

Bibliografía: *Chronique des Arts G.B.A.* 1961, nº 9, repr. (*école de Zurbarán*); Poulain 1961, s. p., fig. 23; Frati 1975, en nº 557; Gudiol 1976, nº 494, fig. 444; Young 1978, pp. 100-101, fig. 5; Foucart-Walter 1981, p. 130; Serrera 1988, pp. 247-249, repr.; Augé 1986, nº 32 (*école de Zurbarán*); Caturla/Delenda 1994, pp. 188-189, 208, repr. (*atelier de Zurbarán*); Navarrete 1994, p. 362; Navarrete 1995, p. 69; Augé 1997, p. 34, fig. 26 (*atelier de Zurbarán*); Navarrete 1998-2000, pp. 73, 148-149, repr. (*Zurbarán y obrador*); Cohen 2000, p. 60, repr.; Ressort 2002, pp. 365-366, repr.; Augé 2002-03, pp. 72-73, repr. (*ídem*); Pérez Sánchez 2002-03, p. 35 (*Zurbarán con colaboración del obrador*); Valdivieso 2003, p. 52 (*ídem*); Augé 2005, nº 52, pp. 78-79, repr. (*atelier de Zurbarán*); Navarrete 2006, pp. 42-43, repr.; Augé 2006-07, pp. 162-165, repr. (*Zurbarán y taller*).

Esta airosa figura en pie de un militar con una armadura decorada con motivos antropomórficos (llaman la atención las máscaras de metal en las rodilleras) formó parte de la serie de personajes de la leyenda de los *Infantes de Lara*. El cuadro de Castres, del que existe otra versión (II-257), representa a Alvar Velázquez de Lara, primo de los infantes que fue asesinado desencadenando la terrible venganza (véase Ciclo XVI). Para componer esta figura, el pintor se inspiró en un grabado de Lucas de Leyden que representa un guerrero portando un estandarte, lo que explica esta curiosa posición descaderada y afectada [Navarrete 1994, p. 362 y 1998, p. 227, fig. 449].

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 499, fig. 447; Young 1978, pp. 100-101, fig. 7; Ruiz de Gurza [1988] 1994, pp. 66, 68; Serrera 1988, pp. 247-249, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 188, 208; Navarrete 1995, pp. 69-70, fig. 56; Augé 1997, p. 34; Navarrete 1998, p. 227, fig. 448 (*Zurbarán y obrador*); Navarrete 1998-2000, p. 148, fig. [26.1] (*ídem*); Ressort 2000, p. 365; Augé 2002-03, p. 72.

En el inventario de la colección Franz Mayer, esta pintura de guerrero y la siguiente (II-258), fueron registradas bajo el título de *Retratos de actores desconocidos* y adjudicadas a Francisco de Herrera el Viejo. Gudiol los incorporó al *corpus* de Zurbarán como *Infantes* de la serie de los Infantes de Lara. Aunque carezca de inscripción, este que examinamos ahora, es otra versión de calidad algo inferior, del Alvar Velázquez de Lara del museo de Castres (II-256). Hay pequeñas diferencias en la armadura, pero lo que más llama la atención, es el rostro del guerrero de México, mucho más ancho y vulgar que el del lienzo francés. La existencia de estas dos versiones, así como la de los dos Ruy Velázquez (I-198 o I-198bis), hace suponer que en el obrador de Zurbarán se pintaron por lo menos dos series del popular romance.

II-258
Infante de Lara
Óleo sobre lienzo, 188 x 109 cm
México, D.F., Museo Franz Mayer

Procedencia: Colección Franz Mayer (comprado como *Retrato de un actor desconocido, atribuido a Herrera el Viejo*); México, D.F., Museo Franz Mayer.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000 (*fuera de catálogo*).

Bibliografía: Gudiol 1976, nº 500, fig. 448; Young 1978, pp. 101-102, fig. 6 (*studio or copy?*); Ruiz de Gurza [1988] 1994, p. 65; Serrera 1988, p. 248, repr.; Caturla/Delenda 1994, pp. 188, 208; Navarrete 1998-2000, pp. 74, 76, fig. 92 (*Zurbarán y obrador*); Fernández López 2002, pp. 84-85, fig. 18; Valdivieso 2003, p. 52 (*Zurbarán y obrador*).

Esta figura de guerrero parece representar un personaje de los autos sacramentales. Del mismo modo que los otros infantes de Lara, viste un elegante atuendo teatral. Como su enemigo Alvar Sánchez (*Alvar Belázquez de Lara*), este infante anónimo lleva en la mano derecha una gran asta para el torneo "de quebrantar tablados" que tuvo lugar durante las festividades de la boda de doña Lambra con Ruy Velázquez. Aparece muy joven y podría representar a Gonzalo, el menor de los Infantes, quien se peleó con Alvar y lo mató [veáse Ciclo XVI].

Círculo de Zurbarán
II-259–II-271
Los Césares a caballo

II-259
Alejandro Magno
Óleo sobre lienzo, 222 x 160 cm
Inscripción abajo a la izquierda: *ALEXANDER/MACEDONIA*
Pedralbes (Barcelona), El Conventet, colección Godia (Ref. 01062-CO)

Procedencia: Sevilla, quinta "Su Eminencia"; Madrid, colección Adolfo de Arenaza; Barcelona, 1968, colección Francisco Godia Sales; colección Carmen Godia Bull.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 39.

Bibliografía: Caturla 1965$_1$, pp. 197-201, pl. I (*Titus, zurbaranesco*); Frati 1975, en nºs 406-417 (*atelier*); Monreal 1978, IV, cat. nº 53, pp. 152-157, repr., (*Zurbarán y taller*); Caturla/Delenda 1994, pp. 194-196, repr. (*Titus, zurbaranesque*); Navarrete 1995, pp. 82-83, fig. 73 (*Titus, taller*); Navarrete 1998, pp. 282, 284, fig. 606 (*obrador de Zurbarán*); Navarrete 1998-2000, pp. 79, 188-191, repr. (*ídem*); Socías Palau 2002, pp. 308-309 (*Alejandro Magno, Zurbarán y taller*).

Según documento del 23 de septiembre de 1647, sabemos que Zurbarán vendió en el Perú "*doze lienços de pintura de doze sesares rromanos a caballo de tres baras menos quarta de alto*" [López Martínez 1932, pp. 224-225, Caturla/Delenda 1994, doc. nº147]. En Perú este conjunto, sin duda impresionante y de considerables dimensiones -unos 215 cm de alto-, no ha aparecido pero en la Península Ibérica fueron descubiertos cuatro *Césares a caballo* y publicados casi en la misma fecha por ilustres zurbaranistas [véase Pemán (1964) 1989$_1$ y Caturla 1965$_1$]. Martín Soria, otro gran experto en la obra de Zurbarán, estudiando la iconografía de los retratos ecuestres de Velázquez adujo grabados de Stradanus y de Tempesta y tuvo con mucha razón la intuición de pensar que Zurbarán utilizaría quizás estampas de ese género para sus cuadros de los Césares. El *Alejandro Magno* que estudiamos ahora es precisamente uno de los cuadros publicados por Caturla, y está inspirado en un grabado

del emperador Titus, perteneciente a una serie de esculturas ecuestres romanas realizada por Collaert sobre dibujos del flamenco Jan van der Straet, conocido en Italia como Stradanus (fig. 1). En realidad la pintura representa a Alejandro de Macedonia, o Alejandro Magno, como reza la inscripción que apareció cuando se limpió el lienzo hacia 1976-1977.

Fig. 1: Stradanus, *Titvs,* grabado por Collaert.

II-260
¿Domiciano?
Óleo sobre lienzo, 222 x 160 cm
Pedralbes (Barcelona), El Conventet, colección Godia (Ref. 01064-CO)

Procedencia: Sevilla, quinta "Su Eminencia"; Madrid, colección Adolfo de Arenaza; Barcelona, 1968, colección Francisco Godia Sales; colección Carmen Godia Bull.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 40.

Bibliografía: Caturla 1965$_1$, pp. 197-201, pl. II (*zurbaranesco*); Pérez Sánchez 1965$_1$, p. 270; Frati 1975, en nos 406-417 (*atelier*); Monreal 1978, IV, cat. nº 55, pp. 152-157, repr. (*Zurbarán y taller*); Caturla/Delenda 1994, pp. 194-196, repr. (*zurbaranesque*); Navarrete 1995, pp. 82-83 (*obrador de Zurbarán*); Navarrete 1998, pp. 282, 284 (*ídem*); Navarrete 1998-2000, pp. 79, 188-191, repr. (*ídem*); Socías Palau 2002, pp. 308-309 (*Zurbarán y taller*).

Como el *Alejandro Magno* anterior (II-259), este "César a caballo" procede de la quinta "Su Eminencia" de Sevilla y fue publicado por Caturla en 1965 como *Domiciano,* por ser este el nombre del grabado de Stradanus que sirvió de modelo (fig. 1).

Fig. 1: Stradanus, *Domicianvs,* grabado por Collaert.

II-261
Héctor Trajano
Óleo sobre lienzo, 222 x 160 cm
Inscripción abajo a la izquierda:
VIECTOR TROJANUS
Pedralbes (Barcelona), El Conventet, colección Godia (Ref. 01061-CO)

Procedencia: Sevilla, quinta "Su Eminencia"; Madrid, colección Adolfo de Arenaza; Barcelona, 1968, colección Francisco Godia Sales; colección Carmen Godia Bull.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Monreal 1978, IV, cat. nº 54, pp. 152-157, repr. (*Zurbarán y taller*); Socías Palau 2002, pp. 308-309 (*ídem*).

Además de los anteriores "Césares a Caballo"(II-259 y II-260), fueron cuatro en total los que pasaron a formar parte de la colección barcelonesa de "El Conventet", pero este *Héctor Trajano* y el *Carlomagno* (II-262) se inspiran en grabados de Crispin de Passe. El presente *Héctor* esta copiado en una de las figuras de *Le Manège Royal,* publicado en París en 1625 por Messire Antoine de Pluvinel con 64 láminas de Crispin de Passe.

II-262
Carlomagno
Óleo sobre lienzo, 222 x 160 cm
Inscripción abajo a la izquierda:
CAROLUS MAGNVS
Pedralbes (Barcelona), El Conventet, colección Godia (Ref. 01063-CO)

Procedencia: Sevilla, quinta "Su Eminencia"; Madrid, colección Adolfo de Arenaza; Barcelona, 1968, colección Francisco Godia Sales; colección Carmen Godia Bull.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Monreal 1978, IV, cat. nº 56, pp. 152-157, repr. (*Zurbarán y taller*); Socías Palau 2002, pp. 308-309 (*ídem*).

No sabemos porque el emperador francés Carlomagno forma parte de estos "Césares a caballo", que son en general emperadores romanos. Para componer este *Carlomagno,* el pintor se inspiró de nuevo en un grabado del flamenco Crispin de Passe que representa a Maurice de Nassau, príncipe de Orange, a caballo (fig. 1), pero sin copiar exactamente el modelo.

Para estos cuatro lienzos (II-259–II-262), Ramón Torres Martín estableció certificados de autenticidad, atribuyendo estas obras a Francisco de Zurbarán. Aunque esta serie pudo quizás salir del obrador de Zurbarán, el maestro no le puso en ningún caso la mano, solamente proporcionaría los modelos grabados a sus asistentes para poder satisfacer la enorme demanda de lienzos para el Nuevo Mundo.

Fig.1: Crispin de Passe, *Maurice de Nassau, príncipe de Orange,* grabado, 1630.

II-263
Vespasiano
Óleo sobre lienzo, 215 x 156 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Lisboa, Palacio Junqueira, colección vizconde Botelho; París, venta Drouot, 10 de junio de 1980; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Pemán [1964] 1989, pp. 259-265, figs. 1-2 (*taller*); Pérez Sánchez 1965$_1$, p. 270; Gállego 1968, pp. 223-224; Frati 1975, en nos 406-417 (*atelier*); cat. venta París 1980, nº 31, repr. (*ídem*); Caturla/Delenda 1994, p. 194 (*ídem*); Navarrete 1995, p. 83 (*obrador de Zurbarán*); Navarrete 1998, p. 284 (*ídem*); Navarrete 1998-2000, p. 79 (*ídem*).

Los seguidores de Zurbarán se inspiraron en otra serie de estampas de emperadores romanos para componer varios lienzos destinados al mercado colonial. Pertenecen también al círculo de Zurbarán estos cuadros (II-263–II-271), copiados literalmente de la serie de los doce Césares a caballo, inventados y grabados por Antonio Tempesta (*XII Cæsares in equestri forma elegantissime effecti Antonio Tempesta Florentino inventore atque incisore*), con una larga dedicatoria a "Iacobo Bosio" y publicados en Roma el año 1596. Cada grabado lleva abajo la inscripción del nombre del emperador romano en latín. Este Vespasiano copia el *Vespasianvs Avgvstvs* de esta serie de estampas de Tempesta (fig. 1). Como el siguiente César, *Tiberio* (II-264), fue publicado por primera vez por Pemán.

Fig. 1: Antonio Tempesta, *Vespasianvs Avgvstvs,* grabado, Roma, 1596.

II-264
Tiberio
Óleo sobre lienzo, 215 x 156 cm
Paradero desconocido

Procedencia: Lisboa, Palacio Junqueira, colección vizconde Botelho; París, venta Drouot, 10 de junio de 1980; paradero desconocido.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Pemán [1964] 1989, pp. 259-265, figs. 1-2 (*taller*); Pérez Sánchez 1965$_1$, p. 270; Gállego 1968, pp. 223-224; Frati 1975, en nos 406-417 (*atelier*); cat. venta París 1980, nº 32, repr. (*ídem*); Caturla/Delenda 1994, p. 194 (*ídem*); Navarrete 1995, pp. 81-83 (*obrador de Zurbarán*); Navarrete 1998, p. 284 (*ídem*); Navarrete 1998-2000, p. 79 (*ídem*).

Véase II-263. También publicado por Pemán que reconocía que se trataba de "series industriales para el mercado de América". Está inspirado en el grabado de *Tiberivs Caes* de Tempesta.

II-265
Tiberio
Óleo sobre lienzo, 237 x 184 cm
Madrid, colección privada

Procedencia: Castillo de Marcilla (Navarra); colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Pérez Sánchez 1965$_1$, p. 270, repr.; Navarrete 1998, pp. 282-284, fig. 606b

(*obrador de Zurbarán*); Palomero 1998-99, pp. 16, 22, fig. 1; Navarrete 1998-2000, pp. 78-79, fig. 97 (*ídem*).

Véase II-263. Esta es otra versión sacada del grabado de *Tiberivs Caes* de Tempesta. Difiere de la precedente sobre todo en el paisaje.

II-266
Julio César
Óleo sobre lienzo, 236 x 184 cm
Colección privada

Procedencia: Castillo de Marcilla (Navarra); colección privada.

Exposiciones: Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 36.

Bibliografía: Navarrete 1998, pp. 282-284 (*obrador de Zurbarán*); Navarrete 1998-2000, pp. 78-79, 182-187, repr. (*ídem*).

Véase II-263. Existen varios "Césares a caballo" zurbaranescos pertenecientes a una serie dispersa procedente del Castillo de Marcilla en Navarra. Tres de ellos fueron dados a conocer por Navarrete en su exposición sobre el obrador de Zurbarán (1998-2000). El grabado de Tempesta que inspira este lienzo es el *Divi. Ivli. Caes. Avgv.*, que también utilizó Velázquez como modelo de caballo para su retrato ecuestre del *Conde-Duque de Olivares* actualmente en el Museo del Prado.

Fig. 1: Antonio Tempesta, *Divi. Ivli. Caes. Avgv.*, grabado, Roma, 1596.

II-267
Augusto
Óleo sobre lienzo, 236 x 184 cm
Colección privada

Procedencia: Castillo de Marcilla (Navarra); colección privada.

Exposiciones: Valencia Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000, nº 37.

Bibliografía: Navarrete 1998, pp. 282-284 (*obrador de Zurbarán*); Navarrete 1998-2000, pp. 78-79, 182-187, repr. (*ídem*).

Véase II-263. El modelo de este emperador *Augusto* es el grabado *Avgvstvs.Divi. Fil.* de la serie de Tempesta.

II-268
Domiciano
Óleo sobre lienzo, 236 x 184 cm
Colección privada

Procedencia: Castillo de Marcilla (Navarra); colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Navarrete 1998, pp. 282-284, fig. 606a (*obrador*); Navarrete 1998-2000, pp. 78-79, fig. 96 (*ídem*).

Véase II-263. De nuevo, el pintor utiliza un grabado invertido de la serie de Tempesta. Se trata de *Nero Avgvstvs*. Llama la atención en esta serie del castillo de Marcilla la reproducción exacta de las estampas del grabador italiano.

II-269
Nerón
Óleo sobre lienzo, 236 x 184 cm
Colección privada

Procedencia: Castillo de Marcilla (Navarra); colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Navarrete 1998, pp. 282-284, fig. 606 (*obrador*); Navarrete 1998-2000, pp. 78-79, fig. 95 (*ídem*).

Véase II-263. Para componer este emperador *Domiciano*, el pintor utiliza invertida la estampa de Tempesta que representa *Domicianvs. Avg*.

II-270
Claudio
Óleo sobre lienzo, 224 x 154 cm
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus

Procedencia: Berlín, colección privada, 1932; colección privada.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Inédito.

Para componer este portentoso lienzo, el pintor copia literalmente el grabado *Clavdivs Caes* de la serie de los *XII Cæsares in equestri forma…*, inventados y grabados por Antonio Tempesta en Roma en 1596 (véase II-263). Esta serie de estampas tuvo un gran éxito y sirvió a menudo como modelo para reproducir en pintura a los emperadores romanos en toda la Europa del siglo XVII. Estos *Césares a caballo* suelen aparecer en subastas internacionales (pero no en el gran formato de esta serie de lienzos zurbaranescos) bajo varias atribuciones que no tienen mucho fundamento al ser copias de estampas. Esto puede explicar que el presente cuadro fuera atribuido en 1932 a Cesare Fracanzano por el profesor Hermann Voss. Recientemente José Antonio de Urbina lo ha atribuido a Sebastián de Llanos y Valdés. Como sabemos que Zurbarán envió a Lima en 1647 una serie de doce grandes lienzos de *Césares a caballo*, podemos suponer que fue esta serie incompleta que hemos examinado (II-263–II-271) u otra de semejantes modelos grabados. Como resulta siempre en el caso de estos conjuntos, la calidad de las pinturas es muy desigual, siendo este *Claudio* el de más alto nivel. En todo caso, la reunión de una serie completa de estas grandes figuras ecuestres debía resultar impresionante.

II-271
Vitellio
Óleo sobre lienzo, ca 200 x 150 cm
Castillo de Batres (Madrid, Nueva Castilla)

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Junquera 1992, pp. 152-153, repr. (*école de Zurbarán*).

Véase II-263. No tenemos una buena reproducción de este lienzo que hemos visto en el Castillo de Batres. El modelo utilizado para reproducir este emperador es el *Avl. Vitellivs. Avg*. de la serie grabada por Tempesta.

VIIb Retratos

Obrador y Zurbarán
II-272 (Ciclo III)
Retrato de un fraile mercedario (¿Alonso de Sotomayor?)
Óleo sobre lienzo, 194 x 106 cm
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Inv. nº 665)

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca (?); comprado por Godoy en 1802 o 1803; Madrid, Palacio de Godoy (antiguo Convento de Doña María de Aragón); colección confiscada a Godoy entre 1808 y 1813; entró a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1816.

Exposiciones: Madrid 1905, nº 5; Granada 1953, nº 4; Madrid 1964-65, nº 15; Barcelona 1965, nº 15; Ginebra 1989, nº 25.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275; Vázquez [1730] 1998, p. 202; Ponz [1786] 1972, IX, p. 106; Ceán [1800] 1965, VI, p. 49; *Godoy* 1808, "Galería grande", fol. 7; Matute 1887, III, p. 376; Lefort 1892, p. 379; Lefort 1893, p. 160; Pérez de Guzmán 1900, p. 124, nº 967; Viniegra 1905, p. 25; Cascales 1911, p. 78, repr.; Kehrer 1918, p. 145, nº 57; Mayer [1928] 1942, p. 335; Calzada/Santa Marina 1929, p. 107, repr.; *Madrid* 1929, p. 26, nº 17; Tormo 1929, p. 31; Herrero 1929, p. 26; Guerra 1930, n. p., repr.; López Martínez 1932, p. 221; Mayer 1936, p. 44, repr.; Soria 1944, p. 46; Lafuente 1946, p. 166; Guinard 1947, II, pp. 173-174; Gaya 1948, nº 26; Caturla 1953, p. 49, nº 4, fig. 4 (ed. Granada, p. 34, nº 4); Soria 1953, nº 55, pl. 32, 35; Guinard [1960] 1988, nº 415, pl. 15; Camón 1964$_1$, pp. 80-81, repr.; Pantorba 1964, p. 23; Pérez Sánchez 1964$_1$, p. 62, nº 665; Angulo 1964-65, pp. 68-69; Sanz-Pastor 1964-65, p. 112, repr.; Gudiol 1965, pp. 148-151, fig. 61; Sanz Pastor 1965, s. p.; Díaz Padrón 1971, pp. 126-128, nº 30, repr.; López Rey 1971, pp. 121-122; López Rey 1971$_1$, pp. 316-319, fig. 4; Carrascal 1973, pp. 65, 72, 84, 87, repr.; Frati 1975, nº 46, repr.; Gudiol 1976, nº 181, figs. 201, 203; Rose 1983, I, pp. 13, 179; II, pp. 531-541, nº 707; García Gutiérrez 1984, pp. 142-143; *Madrid* 1988, nº 10, repr.; Alvarez Lopera 1989, pp. 64-65, repr.; Azcarate 1991, p. 99; Fernández López 1991, pp. 201-202; Pérez Sánchez 1995, pp. 24-25; Serrera [1997] 2002, p. 864; Fernández Rojas 2000, p. 139; Pareja 2000, p. 20; Rose 2001, pp. 125-126; Ressort 2002, p. 366; Rose [2002] 2003, p. 328; Valdivieso 2003, pp. 251,257; Delenda 2007$_1$, p. 81; Rose 2008, nº 718.

Se cree que perteneció a la serie de retratos de padres mercedarios que decoraban la biblioteca del convento de la Merced Calzada de Sevilla (veáse Ciclo III, y I-29 hasta I-32). De los cinco frailes mercedarios conservados en la Real Academia de San Fernando, este es el único que no lleva una inscripción que

permita identificarlo. El marqués del Saltillo pensaba que podía tratarse de Fray Hernando de Sotomayor pero no hay ningún atributo que corrobore esta identificación. También es el único que no está escribiendo en un grueso libro y no viene acompañado del taburete repetido en los demás lienzos de la Academia. Tiene los brazos caídos sosteniendo con el izquierdo parte del manto. El dibujo de sus manos, medio escondidas en el hábito, es bastante flojo. También la técnica es distinta, la ejecución más apretada. Los pliegues de la capa marfileña caen paralelos y rectilíneos sin la soltura habitual de las telas de Zurbarán. Lo más interesante de la figura es el rostro, probablemente un verdadero retrato de monje con una mirada intensa.
Se trata de una pintura realizada en el obrador de Zurbarán quien dejaría la ejecución a un asistente retocando él mismo el rostro. La pintura tiene dos añadidos en sus bordes, gracias a los cuales alcanza la anchura de los cinco restantes. Para explicar estas evidentes diferencias, Mayer y Soria pensaron que podría ser este lienzo el primero realizado de la serie, pero quizás no estaba en la librería sino en otro lugar del mismo convento.

Círculo de Zurbarán
II-273
Obispo mercedario (¿Fray Alonso de Monroy?)
Óleo sobre lienzo, 190 x 115 cm
Pau, Musée des Beaux-Arts (Inv. 872.5.20)
Restaurado en 1955

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, biblioteca (?); París, colección del Dr Louis La Caze; legado al museo del Louvre en 1869 (Inv. M.I. 1240); depositado en el museo de Pau en 1872.

Exposiciones: Toulouse 1950, nº 5; Burdeos 1955, nº 72.

Bibliografía: Palomino [1724] 1988, pp. 274-275 (?); Vázquez [1730] 1998, p. 202 (?); Ponz [1786] 1972, IX, p. 106 (?); Ceán [1800]

1865, VI, p. 49 (?); Lafond 1899, p. 142; Calzada/Santa Marina 1929, p. 112 (*taller*); Soria 1944, p. 134 (*Francisco Reina*); Guinard 1947, III, p. 175; Lécuyer 1949, p. 50, pl. XLIV; cat. exp. Toulouse 1950, p. 22 (*Portrait d'un moine mitré*); Soria 1953, nº 58, fig. 33; Martin-Méry 1955, pp. 43-44 (*Un père de la Merced*); Gaya 1958, nº 3005; Guinard [1960] 1988, nº 421, repr.; Torres Martín 1963, nº 100; Carrascal 1973, p. 87; Frati 1975, nº 52, repr.; Comte [1978] 1993, s. p.; Foucart-Walter 1981, p. 130; Fernández López 1991, pp. 201-202; Serrera [1997] 2002, p. 864; Fernández Rojas 2000, p. 139; Ressort 2002, pp. 366-367 repr. (*atelier de Zurbarán*); Fernández Pardo 2007, II, p. 552.

Este lienzo está actualmente en un estado de conservación bastante mala, estuvo muy repintado antiguamente y la restauración llevada a cabo en el Louvre en 1955 no le ha quitado todos los repintes, lo que impide tener una opinión incuestionable de la parte realmente original de la pintura. El fraile ha sido identificado como Fray Alonso de Monroy quien renunció a la mitra de Puerto Rico, razón por la cual no la lleva puesta. No escribió, pero fue promotor de estudios, por lo cual posa la mano sobre la Biblia y no sostiene en la mano una pluma como lo hacen los frailes escritores. Aunque el cuadro sea algo más pequeño que los otros de la serie, se ha pensado que pudiera formar parte de los retratos de padres mercedarios que decoraban la biblioteca del convento de la Merced Calzada de Sevilla (véase Ciclo III). La composición general repite la de los mercedarios de la Academia (I-29 hasta I-32), pero en su estado actual es imposible saber si este retrato es obra de un seguidor o una copia de un cuadro perdido.

Obrador
II-274
Carnero
Óleo sobre lienzo, 45,5 x 60 cm
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus

Procedencia: Madrid, venta Sotheby's, 27 de febrero de 1985, nº 5 (*Francisco de Zurbarán*); Madrid, colección Miguel T. Ramos; Madrid, colección viuda de T. Ramos; Madrid, Galería Caylus, 1998.

Exposiciones: Nunca expuesto.

Bibliografía: Cat. venta Madrid 1985, nº 5, repr.; Pérez Sánchez 1988, p. 436 (*copia*); cat. venta Sevilla 2001, p. 38, repr. (*taller de Zurbarán*); cat. venta Madrid 2003, p. 170, repr. (*ídem*).

En el catálogo de venta de Sotheby's del 27 de febrero de 1985, se mencionaba que María Luisa Caturla proyectaba incluir esta obra como autógrafa de Zurbarán en el catálogo que no llegó a publicar. Sin embargo, el estado de conservación de la obra no parece suficiente para explicar la diferencia de calidad con las obras conservadas de este tipo.

APÉNDICES DE LOS VOLÚMENES I Y II

ÍNDICE DE OBRAS

Los conjuntos están indicados en cursiva
Obras del T. I: I-número y eventualmente el número del ciclo en el vol. II
Obras del T.II: número precedido de:
A = *Addenda*
Z = Juan Luis Zambrano
JZ = Juan de Zurbarán
MSH = Maestro de San Hermenegildo
IR = Ignacio de Ries
MB = Maestro de Besançon
PO = Los Polanco
BA = Bernabé de Ayala
II = Catalogo temático

Abigail: II-9
Abisag: II-7
Abraham y los tres Ángeles: PO-7
Adoración de los Magos: I-124 y Ciclo XIII, MB-5 y Ciclo IV, II-81
Adoración de los Pastores: I-122 y Ciclo XIII, MB-4 y Ciclo IV, II-78 y Ciclo XII, II-83
Adoración de los Reyes: II-84
Agnus Dei: I-107, I-149
Alegoría de la Eucaristía: II-13, II-14
Alegoría de una virtud cristiana (¿de la caridad o del amor divino?): I-219
Alejandro Magno: II-259
Alonso de Salas Parra: I-189 y Ciclo XVIII
Alvar Belázquez de Lara: II-256 y Ciclo XVI, II-257 y Ciclo XVI
Ángel con espada: II-19j
Ángel con unos racimos de uvas: PO-53
Ángel de Getsemaní: II-19i
Ángel llevando espigas: PO-54
Ángel turiferario: I-130 y Ciclo XIII, I-131 y Ciclo XIII, II-18
Anunciación: I-121 y Ciclo XIII, I-217, I-239, IR-1, II-75, II-76 y Ciclo XII, II-79
Aparición a un Santo dominico: II-187 y Ciclo V
Aparición de la Virgen al Beato Susón: MB-18 y Ciclo IX
Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco: I-15 y Ciclo III
Aparición de la Virgen con el Niño a San Francisco en la Porciúncula: I-283
Aparición de San Ramón Nonato a una madre con su hijo: MB-24 y Ciclo X
Aparición del Apóstol San Pedro a San Pedro Nolasco: I-16 y Ciclo III
Apostolado de la Iglesia Prioral de Santa María de Carmona: PO-24–PO-35
Apostolado de Lisboa (Museu Nacional de Arte Antiga): II-245–II-246
Apostolado del Convento de Capuchinos, Sevilla: PO-12–PO-23
Apostolado del Convento de San Francisco, Lima: BA-12–BA-26
Apostolado de Marchena: II-247–II-252
Apoteosis de San Jerónimo (la perla): I-164 y Ciclo XIV
Apoteosis de Santo Tomás de Aquino: I-48 y Ciclo V
Arcángel Gabriel: I-52 y Ciclo V
Arcángel (Raziel o Uriel): II-17
Arcángeles eucarísticos (Ángel con unos racimos de uvas, Ángel llevando espigas): PO-53–PO-54
Ariel: II-20e, II-21d
Arrepentimiento de San Pedro (el): I-269
Arrepentimiento de San Pedro (lágrimas de San Pedro): I-59
Asunción de la Virgen: BA-2
Augustus: II-267
Baraquiel: II-19h
Batalla de Jerez: I-125 y Ciclo XIII
Beato Ambrosio Sansedoni: II-188
Beato Cirilo: I-70 y Ciclo VIII
Beato Enrique Susón: I-151 y Ciclo IX
Beato John Houghton: I-138 y Ciclo XIII
Beato Nicolás de Albergati: I-136 y Ciclo XIII
Beato Tomás de Zumárraga: I-40
Benjamín: I-179
Bodegón con cacharros: I-215, I-216
Bodegón con cacharros, fruta, pepinillo y pimientos: I-193
Bodegón con cesta de frutas y cardo: JZ-15
Bodegón con cesto de manzanas, albaricoques, membrillos, brevas, granadas y un bernegal de porcelana: JZ-18
Bodegón con cesto de manzanas, membrillos y granadas: JZ-17
Bodegón con cesto de manzanas, plato de granadas y florero: JZ-19
Bodegón con cidras, naranjas y rosa: I-57
Bodegón con fruta y jilguero: JZ-5
Bodegón con molinillo de chocolate: JZ-10, JZ-11
Bodegón con pastel de carne, paño y objeto de cristal: JZ-13
Bodegón con plato y caja: JZ-14
Bodegón con servicio de chocolate: JZ-12
Bodegón de manzanas: JZ-3
Bodegón de membrillos: I-93
Busto de mercedario (¿San Carmelo?): I-8bis y Ciclo III
Cabeza de San Juan Bautista en un plato: II-243
Capitán (¿San Fernando?): IR-4
Carlomagno: II-262
Carnero: II-274
Carnero con las patas atadas: I-39, I-55, I-105, I-105BIS, I-106
Casa de Nazaret: I-190, I-191, I-192, II-24, II-25, II-26
Cena en Emaús: I-148, II-38, II-39, II-40
Centurión: II-4
Cesares a caballo (los): II-259–II-271
Cesto de manzanas y melocotones: I-27
Cinco Apóstoles (Museo Franz Mayer de México, D.F.): PO-2–PO-6
Circuncisión: I-123 y Ciclo XIII
Claudio: II-270
Comunión de Santa María Egipciaca: II-138
Comunión milagrosa de San Ramón Nonato: MB-16 y Ciclo X
Conjunto de la Iglesia del Santo Ángel de Sevilla: PO-7–PO-11
Cristo atado a la columna: I-244
Cristo bendiciendo: BA-12
Cristo con la cruz a cuestas: I-233
Cristo coronando a San José: I-163
Cristo crucificado: I-7, I-22, I-23, II-48
Cristo crucificado con San Juan, la Magdalena y la Virgen: I-234
Cristo crucificado con un donante: I-155
Cristo crucificado expirante: I-101, I-102, I-103, I-235, II-49, II-50, II-51, II-52, II-53, II-54, II-55, II-56, II-57
Cristo en la cruz: I-86
Cristo entregando las llaves a San Pedro: II-239 y Ciclo XX
Cristo muerto en la cruz: I-115 y Ciclo XV, I-154, II-58 y Ciclo X, II-59, II-60, II-61, II-62 y Ciclo VII
Cristo ofreciendo una corona de espinas a San Ramón Nonato: MB-26 y Ciclo X
Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación: I-282
Cristo y la Virgen coronando a una Santa (¿Santa Catalina?): MB-17 y Ciclo X
Cristo y San Pedro sobre las aguas: II-238 y Ciclo XX
Cuatro Sibilas (Africana, Frigia, Europea, Helespóntica): PO-48–PO-51
Curación del paralítico: II-240 y Ciclo XX
Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans: I-2 y Ciclo I
David con la cabeza de Goliat: I-209, II-1
Defensa de Cádiz contra los Ingleses: I-73 y Ciclo XI
Descanso en la huida a Egipto (Sagrada familia): I-266
Descubrimiento de la Virgen del Puig: I-18 y Ciclo III
Despedida del Padre Juan de Carrión: I-145 y Ciclo XIV
Desposorios de la Virgen: II-77 y Ciclo XII, II-80
Desposorios místicos de Santa Catalina de Siena: I-200
Diego Bustos de Lara: II-255 y Ciclo XVI
Doce Sibilas (las): PO-36–PO-47
Domiciano: II-260, II-268
Don Sancho, obispo de Toledo: II-231h
Dos ángeles: II-12
Dos ángeles orando: PO-52a-b
Dos Santos diáconos (¿San Lorenzo? ¿San Estebán?): II-204
Dos Trinidades: MB-8 y Ciclo IV, MB-9 y Ciclo XVIII, MB-10
Dulces en un plato de plata: I-26
Ecce Homo: II-41
Eliel: II-20j
Entierro de Santa Catalina: I-114 y Ciclo X, II-101, II-102, II-103
Esriel: II-20f
Exposición del cuerpo de San Buenaventura: I-13 y Ciclo II
Familia de la Virgen: I-44
Figura alegórica de la Eucaristía (Sara?): II-10
Flagelación de San Jerónimo: I-165 y Ciclo XIV
Fraile mercedario arrodillado: II-231p
Fraile mercedario (¿San Carmelo?): II-203
Fraile portador del estandarte mercedario: II-231 m
Fray Alejandro de Sicilia: I-231r
Fray Andrés de Salmerón confortado por Cristo: I-141 y Ciclo XIV
Fray Arnaldo de Arenchs: II-231i
Fray Diego de Deza: I-49 y Ciclo V, I-49bis y Ciclo V
Fray Diego de Soto: II-231f
Fray Fernando Yáñez rehusando el birrete arzobispal de Toledo: I-144 y Ciclo XIV
Fray Francisco Zumel: I-30 y Ciclo III
Fray Gonzalo de Illescas: I-142 y Ciclo XIV
Fray Guillermo de Sagiano: II-231a
Fray Guillermo de San Julián: II-231e
Fray Guillermo de Valencia: II-231k
Fray Hernando de Puerto Alegre: II-231g
Fray Hernando de Santiago: I-32 y Ciclo III
Fray Jerónimo de Pratis: II-231o
Fray Jerónimo Pérez: I-29 y Ciclo III
Fray Justino de Francia: II-231B
Fray Luis de Granada y san Juan Crisóstomo: I-232
Fray Martín de Vizcaya repartiendo limosna: I-143 y Ciclo XIV
Fray Pedro Buffet: II-231D
Fray Pedro de Beteta: II-231J
Fray Pedro de Oña: A-4 y Ciclo III
Fray Pedro de San Dionisio: II-231q
Fray Pedro de San Germán: II-231u
Fray Pedro Machado: I-31 y Ciclo III
Fray Pedro Malasanc: II-231t
Fray Teobaldo de Narbona: II-231s
Fray Tomás Vives: II-231x
Gonzalo Bustos de Lara (El padre): I-197 y Ciclo XVI
Hadriel: II-20i, II-21e
Héctor Trajano: II-261
Hércules dando muerte al rey Gerión: I-80 y Ciclo XI
Hércules desvía el curso del río Alfeo: I-77 y Ciclo XI
Hércules en el estrecho de Gibraltar: I-79 y Ciclo XI
Hércules lucha con el león de Nemea: I-74 y Ciclo XI
Hércules lucha con el toro de Creta: I-78 y Ciclo XI
Hércules lucha con la hidra de Lerna: I-75 y Ciclo XI
Hércules y el cancerbero: I-82 y Ciclo XI
Huida a Egipto: I-45, MB-1 y Ciclo IV, II-22
Imposición de la casulla a San Ildefonso: I-188 y Ciclo XVIII, I-262 y Ciclo XIV
Infante de Lara: II-258 y Ciclo XVI
Infantes de Lara: II-253–II-258
Inmaculada concepción: I-20, I-43, I-87, I-194, I-195, I-226 y Ciclo XX, I-249, I-254, BA-42, II-63 y Ciclo VII, II-64, II-65
Inmaculada concepción con dos figuras alegóricas: I-253
Inmaculada Concepción con dos niños orantes: I-54
Inmaculada concepción con San Joaquín y Santa Ana: I-139 y Ciclo XIII
Inmaculada concepción niña: I-248, I-284, I-285
Jacob y el Ángel: PO-8
Jacob y sus hijos: I-167–I-178
Jael: II-8
Jehudiel/Pax Dei: II-20g
Jesús entre los doctores: MB-7 y Ciclo IV
Julio Cesar: II-266
Laciel: II-20h
Lágrimas de San Pedro: I-222, I-228 y Ciclo XX
Lucha de Hércules con Anteo: I-81 y Ciclo XI
Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto: I-76 y Ciclo XI
Magnificat ánima mea: I-9
Mártir mercedario: II-231n
Mártir mercedario con una piedra atada al cuello: II-231w
Mártir mercedario en prisión: II-231l
Mártir mercedario hundido en el agua con una piedra atada al cuello: II-231V
Martirio de San Hermenegildo: MSH-1
martirio de Santiago: I-116 y Ciclo XV
Meditación de la Magdalena (¿Melancolía?): I-206
Milagro de la barca: Z-2 y Ciclo III
Milagro de la porciúncula: I-47
Milagro de las abejas: II-241 y Ciclo III
Misa del Padre Cabañuelas: I-140 y Ciclo XIV
Monjes jerónimos: II-232a-h y Ciclo XIV
Moro Almanzor: II-253 y Ciclo XVI
Muerte de Hércules: I-83 y Ciclo XI
Muerte de San José: II-82
Muerte de San Pedro Nolasco: Z-4 y Ciclo III
Muerte de un dominico (San Luis Beltrán): MB-19 y Ciclo IX
Nacimiento de la Virgen: II-66
Nerón: II-269
Niño de la espina: I-210 y Ciclo XXI, II-27, II-28, II-29 y Ciclo XXI, II-30, II-31, II-32, II-33
Niño Jesús bendiciendo: I-21 y Ciclo IV
Nuño Salido: II-254 y Ciclo XVI
Obispo mercedario (¿Fray Alonso de Monroy?): II-273
Oración de Jesús en el huerto: II-37
Oziel: II-20d
Padre de la Merced escribiendo (San Carmelo): A-3 y Ciclo III
Padre eterno: I-153 y Ciclo X
P. Bustos de Lara: I-199 y Ciclo XVI
Pelea de Fray Diego de Orgaz contra los demonios: I-146 y Ciclo XIV
Pentecostés: I-88
Peras en cuenco de porcelana: JZ-16
Pintor ante el crucificado (un) (¿autorretrato con crucificado?): I-245
Plato con membrillos, uvas, higos y ciruelas: JZ-9
Plato con uvas, higos, ciruelas y manzanas: JZ-6
Plato de Albaricoques: JZ-4
Plato de frutas: JZ-5bis
Plato de granadas: JZ-8
Plato de higos: JZ-7
Plato de limones: JZ-2
Plato de uvas: JZ-1
Presentación de Jesús en el templo: MB-6 y Ciclo IV
Presentación de la Virgen en el templo: MB-3 y Ciclo IV
¿Quo Vadis?: II-237 y Ciclo XX
Raziel: II-19g
Rebeca: II-11
Regina Angelorum: I-250
Rendición de Sevilla: I-19 y Ciclo III
Retablo de la Concepción de la Iglesia de San Martín, Bollullos de la Mitación (Sevilla): MB-12–MB-15
Retrato de don Alonso Verdugo de Albornoz: I-91
Retrato de don Andrés Conde de Ribera: I-92
Retrato de don Juan Bazo de Moreda: I-236
Retrato del canónigo Rodrigo de Santaella: I-196
Retrato del doctor Juan Martínez Serrano: I-89
Retrato de un doctor en derecho o doctor de leyes: I-90
Retrato de un fraile mercedario (¿Alonso de Sotomayor?): II-272 y Ciclo III
Retrato de un joven aristócrata (¿El marqués de Cogolludo?): I-181
Rey David: II-2
Rey de Nínive: II-6
Rey Ezequías: II-5, II-5bis
Sagrada Familia: I-277
Sagrada Familia con San Juan niño y sus padres: I-24
Sagrada Familia saliendo de Egipto: MB-2 y Ciclo IV
Sagrada Familia saliendo de Egipto (fragmento): II-23
Salida de San Pedro Nolasco para Barcelona: I-14 y Ciclo III
Salvador bendiciendo: I-119, MB-11 y Ciclo XV
San Agustín: I-280, BA-5, BA-9, BA-28, II-190, II-191, II-244a
San Agustín en meditación: II-192, II-193, II-194
San Airaldo: II-196 y Ciclo XIII
San Ambrosio: I-4 y Ciclo I
San Andrés: I-51 y Ciclo V, I-63 y Ciclo VI, BA-20, II-195 y Ciclo XVIII, II-251 y Ciclo VII
San Antelmo: I-133 y Ciclo XIII
San Antonio Abad: I-113 y Ciclo X, I-161, I-162, BA-10, BA-27
San Antonio de Padua: I-42, I-50, II-175, II-176, II-177
San Artaldo: I-135 y Ciclo XIII
San Bartolomé: I-65 y Ciclo VI, BA-19, IR-6, PO-2, II-252 y Ciclo VII
San Basilio: BA-29, II-244b
San Benito: II-197, II-198, II-244c
San Bernabé: II-199 y Ciclo XVIII
San Bernardo de Claraval: BA-30
San Blas: I-72 y Ciclo VIII, MB-12 y Ciclo XVII
San Bruno: I-132 y Ciclo XIII, BA-31, II-200, II-244d
San Bruno en éxtasis: I-126 y Ciclo XIII
San Bruno en meditación: II-201
San Bruno y el papa urbano II: I-241 y Ciclo XXI
San Buenaventura en el concilio de Lyon: I-12 y Ciclo II
San Buenaventura en oración: I-10 y Ciclo II
San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino: I-273 y Ciclo XXII
San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino ante el crucifijo: I-11 y Ciclo II
San Carmelo: A-3 y Ciclo III, II-202 y Ciclo III
San Diego de Alcalá: I-257, A-5, II-179, II-180
San Diego de Alcalá en el milagro de las flores: I-256
San Elías: BA-33, II-205, II-206, II-244f
San Felipe: I-64 y Ciclo VI, BA-22, PO-4
San Fernando: I-108, IR-5, II-207 y Ciclo XIX
San Fernando entregando una imagen de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco: Z-3 y Ciclo III
San Fernando sentado: II-208
San Francisco: I-96, I-261, II-141 y Ciclo V, II-146, II-148, II-155, II-156, II-157, II-158, II-166, II-167, II-168
San Francisco arrodillado: I-97, II-145
San Francisco arrodillado en meditación: I-41, II-142, II-143
San Francisco arrodillado en oración: II-144
San Francisco de Asís: BA-34, II-244g
San Francisco de Asís según la visión del papa Nicolás V: I-98, I-99, II-169, II-170
San Francisco de medio cuerpo con una calavera: II-159, II-160, II-161, II-162
San Francisco de Paula: I-268, BA-35, II-209, II-210
San Francisco de Paula en éxtasis: A-1
San Francisco de pie contemplando una calavera: I-71 y Ciclo VIII
San Francisco de pie con una calavera: II-147, II-163, II-164, II-165
San Francisco de rodillas en oración: II-153
San Francisco en éxtasis: I-183, I-184, A-6, II-154
San Francisco en meditación: I-150, A-2, II-149
San Francisco en oración: A-7, II-150
San Francisco "Hamlet": I-267
San Francisco meditando: I-56
San Francisco recibiendo los estigmas: II-171, II-172, II-173, II-174
San Francisco rezando en una gruta: I-231, II-151, II-152
San Gabriel: II-19d, II-19e, II-19f, II-20b, II-21b
San Gregorio: I-5 y Ciclo I
San Guillermo de Aquitania: I-225, II-211
San Hermenegildo: II-212 y Ciclo XIX
San Hugo en el refectorio: I-242 y Ciclo XXI
San Hugo, obispo de Grenoble: I-134 y Ciclo XIII
San Hugo, obispo de Lincoln: I-137 y Ciclo XIII
San Ignacio de Loyola: BA-36, II-213, II-214, II-244h
San Isidoro labrador ayudado por los ángeles: PO-10
San Jacobo de la marca: I-272 y Ciclo XXII
San Jerónimo: I-6 y Ciclo I, I-186, BA-11, BA-38, II-215, II-216 y Ciclo XVIII, II-244i
San Jerónimo cardenal: II-217
San Jerónimo penitente: I-221, II-218
San Joaquín y la Virgen niña: BA-41
San José con el Niño dormido: BA-40
San José con el Niño Jesús: I-187, I-281, PO-55
San Juan Bautista: I-128 y Ciclo XIII, I-270, PO-1, II-219 y Ciclo VII, II-220 y Ciclo XVIII
San Juan Bautista en el desierto: I-220, II-221 y Ciclo V
San Juan de Dios: BA-37, II-224, II-225
San Juan Evangelista: I-61 y Ciclo VI, BA-17, II-222, II-223 y Ciclo XIII, II-249 y Ciclo VII
San Judas Tadeo: BA-25
San Judas Tadeo o San Matías: I-68 y Ciclo VI
San Longinos: II-226, II-227
San Lorenzo: I-112 y Ciclo X, I-129 y Ciclo XIII
San Lucas: II-228 y Ciclo XIII
San Luis Beltrán: I-152 y Ciclo IX
San Marcos: II-229 y Ciclo XIII
San Mateo: BA-21, PO-5, II-230 y Ciclo XIII, II-245 y Ciclo VI
San Matías: BA-15, PO-3
San Miguel: I-208, II-15, II-19a, II-20a, II-21a
San Miguel Arcángel: II-16 y Ciclo XVIII
San Nicolás de Bari: I-263 y Ciclo XIV
San Nicolás de Tolentino: II-233, II-234 y Ciclo XVIII
San Pablo: I-60 y Ciclo VI, I-224 y Ciclo XIX, BA-14, PO-56, II-235, II-248 y Ciclo VII
San Pedro: I-58 y Ciclo VI, I-223 y Ciclo XIX, BA-16, II-247 y Ciclo VII
San Pedro arrepentido: I-214
San Pedro arrepentido ante Cristo a la columna: I-229
San Pedro liberado por el ángel: II-236 y Ciclo XX
San Pedro mártir: I-53 y Ciclo V, I-213
San Pedro Nolasco: BA-39, II-244j
San Pedro Nolasco rescatando la imagen de la Virgen: MB-23
San Pedro Nolasco transportado por dos ángeles: MB-22 y Ciclo X
San Pedro Pascual: II-242
San Pedro Tomás: I-69 y Ciclo VIII
San Raziel: II-21f
San Rafael: II-19b, II-19c, II-20c, II-21c
San Ramón Nonato: MB-27
San Ramón Nonato bendiciendo a un cristiano prisionero de los moros: MB-25 y Ciclo X
San Román y San Barulas: I-120
San Roque: BA-3, BA-6
San Sebastián: I-230
San Serapio: I-8 y Ciclo III, II-231c
San Simón: I-67 y Ciclo VI, BA-24
Santa Águeda: I-109, I-182, BA-8, II-91, II-92
Santa Apolonia: I-117 y Ciclo X
Santa Bárbara: II-93
Santa Casilda: I-156, II-96
Santa Casilda (¿Santa Dorotea?): II-94
Santa Casilda o Santa Isabel de Portugal: I-94, II-95
Santa Catalina: MB-13 y Ciclo XVII
Santa Catalina de Alejandría: I-157, I-159, II-97, II-98, II-99, II-100
Santa con palma y corona (¿Isabel de Hungría?): II-119
Santa con palma y corona (¿Isabel de Portugal?): I-158
Santa Dorotea: I-203, II-104, II-105, II-106, II-107
Santa Elena: II-108
Santa Engracia: II-109, II-110, II-111
Santa Eufemia: II-112, II-113
Santa Eulalia: II-114, II-115, II-116
Santa Familia: I-247
Santa Faz: I-34, I-35, I-36, I-37, I-38, I-84, I-85, I-110, I-251, I-258, I-259, I-260, II-42, II-43, II-44, II-45, II-46, II-47
Santa Inés: MB-14 y Ciclo XVII, MSH-3, II-117, II-118
Santa Isabel de Portugal (¿Santa Casilda?): I-95
Santa Justa: II-120
Santa Justa (¿o Rufina?): II-122, II-123
Santa Justa y Santa Rufina: MSH-2
Santa Lucía: I-118 y Ciclo X, I-160, I-205, BA-4, BA-7, IR-2, MB-15 y Ciclo XVII, II-126
Santa Margarita: I-207, II-129
Santa Margarita (la pastorcita): II-128
Santa Margarita o Marina: II-127
Santa Marina: IR-3, II-130, II-131, II-132, II-133, II-134, II-135, II-136
Santa Matilda: II-137
Santa Rufina: I-201, I-202, II-121, II-124, II-125
Santa (¿Santa Rufina?): I-204
Santa Teresa de Jesús: I-212
Santa Teresa guiada por los ángeles: PO-11
Santa Úrsula: II-139
Santa Úrsula o Santa Cristina: II-140
Santiago el Mayor: I-62 y Ciclo VI, BA-18, II-250 y Ciclo VII
Santiago el Menor: I-66 y Ciclo VI, BA-26, IR-7
Santo Domingo: BA-32
Santo Domingo de Guzmán: I-100, II-182, II-183, II-184, II-185, II-186, II-244e
Santo Domingo en soriano: I-3 y Ciclo I
Santo dominico leyendo: II-28 y Ciclo V
Santo franciscano (¿San Pedro de Alcántara?): II-181
Santos mártires del Claustro de la Merced Descalza: II-231a-x y Ciclo x
Santo Tomás: BA-23, PO-6, II-246 y Ciclo VI
Santo Tomás de Aquino: II-189 y Ciclo V
Santo Tomás de Villanueva: I-279
Santos de la Iglesia de Nuestra Señora de La Paz, Sevilla: BA-6–BA-11
Santos Fundadores de Órdenes de Castellón de la Plana: II-244a-j
Santos Fundadores de Órdenes de Lima, Convento de la Buena Muerte BA-27–BA-39
Serie de Arcángeles de la Capilla de San Miguel, Catedral de la Asunción de Jaén: II-19a–19j
Serie de Arcángeles del Monasterio de la Concepción de Lima: II-21a–II-21g
Serie de Arcángeles del Museo del Hospital del Pozo Santo de Sevilla: II-20a–20j
Sibila Aegiptia (o Agripina, o Africana): PO-42
Sibila Cumana: PO-45
Sibila Cumea: PO-38
Sibila Délfica: PO-40
Sibila Eritrea: PO-37
Sibila Europea: PO-46
Sibila Frigia: PO-47
Sibila Helespóntica: PO-41
Sibila Líbica: PO-44
Sibila Pérsica: PO-36
Sibila Samia: PO-43
Sibila Tiburtina: PO-39
Sueño enigmático de San Pedro Nolasco: MB-21 y Ciclo X
Taza de agua y rosa en un plato de plata: I-25
Tentaciones de San Jerónimo: I-166 y Ciclo XIV
Tiberio: II-264, II-265
Tobías y el Ángel: PO-9
Traidor Ruy Velázquez: I-198 y Ciclo XVI, I-198bis y Ciclo XVI
Última comunión de San Buenaventura: II-178
Venerable Jerónimo Miguel Carmelo: I-33 y Ciclo III
Vespasiano: II-263
Virgen con el Niño: I-252, I-278
Virgen con el Niño con un plato de frutas: I-264
Virgen con el Niño dormido: I-265
Virgen con el Niño en Gloria: I-104
Virgen con el Niño y San Juan niño: I-255, I-271, I-286
Virgen cosiendo: II-34, II-35
Virgen cosiendo en una guirnalda de flores: II-36
Virgen de la Anunciación: I-276
Virgen de la Merced: II-86 y Ciclo III, II-87, II-88
Virgen de la Merced con dos mercedarios: I-111 y Ciclo X
Virgen de las nubes: I-1
Virgen del Carmen amparando a la Orden: II-85
Virgen del coro: Z-1 y Ciclo III
Virgen de los cartujos: I-243 y Ciclo XXI
Virgen de los Reyes: BA-1
Virgen del rosario: I-211, II-89, II-90
Virgen del rosario con el Niño: I-218
Virgen del rosario de los cartujos: I-127 y Ciclo XIII
Virgen en oración: II-74
Virgen entregando el hábito de la Merced a San Pedro Nolasco: MB-20 y Ciclo X
Virgen Inmaculada niña con Santa Ana y San Joaquín: II-73
Virgen María: BA-13
Virgen niña dormida: I-237, I-238, I-246
Virgen niña en éxtasis: I-180, II-67, II-68, II-69, II-70, II-71, II-72
Virgen niña rezando: I-274, I-275
Virgen y el Niño con San Juan niño: I-255
Visión de los animales impuros: I-227 y Ciclo XX
Visión de San Alonso Rodríguez: I-46
Visión de San Francisco: I-240
Visión de San Pedro Nolasco: I-17 y Ciclo III
Visión premonitoria de Fray Pedro de Salamanca: I-147 y Ciclo XIV
Visita de Santa Paula et Santa Eustaquio a San Jerónimo: I-185
Vitellio: II-271
Zadquiel: II-21g
Zaqueo: II-3

BIBLIOGRAFÍA

Este índice desarrolla las informaciones bibliográficas que aparecen abreviadas en las fichas y en los textos.
Los títulos están citados con la misma tipografía utilizada en los libros y los artículos.
Todas las monografías y números especiales consagrados a Zurbarán están en negrita; en cursiva se han escrito los catálogos de museos y de colecciones.

A
AA.VV., *Andalucía Americana*, 1989, p. 179.

Agreda [1670] 1976
AGREDA (Sor María de Jesús), *Mística Ciudad de Dios*. 1ª ed. Madrid, 1670, 3 vols.; ed. española Madrid, 1970; ed. francesa "Résumé complet", chanoine V. Viala, Saint Céneré, 1976.

Aguado **1839**
AGUADO (colección): *Catalogue des tableaux des écoles espagnole, flamande, hollandaise, allemande, française exposés dans la Galerie du Marquis de las Marismas*, París, 1839, obra conocida como "*Œuvre Gavard*".

Aguado **1843**
Catalogue de tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande, hollandaise et allemande. composant la Galerie de M. Aguado. dont la vente aux enchères aura lieu le 20 mars 1843. 2e parte: les 18-22 avril 1843. Succession du Marquis Aguado de las Marismas, tableaux arrivant d'Espagne.

Aguado 1989
AGUADO DE LOS REYES (Jesús), "La Peste de 1649: las colaciones de Santa Cruz y San Roque", *Archivo Hispalense*, LXXII, 1989, pp. 45-56.

Aguerri/Salas 1989
AGUERRI MARTÍNEZ (Ascención)/SALAS VÁZQUEZ (Eduardo), *Catálogo del Cabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, I, Estampas Extranjeras* (ca 1513-1820), Madrid, 1989.

Agulló 1975
AGULLÓ COBO (Mercedes), "El Monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón", *Villa de Madrid*, I, nos 45-46, 1975, pp. 59-68; II, nº 47, pp. 37-50.

Agulló 1978
AGULLÓ COBO (Mercedes), *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978.

Agulló 2003
AGULLÓ COBO (Mercedes), "El convento de San Diego de Alcalá", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XII, nº 23, 2003, pp. 3-76.

Agulló/Pérez Sánchez 1981
AGULLÓ COBO (Mercedes)/PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Francisco de Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1981, pp. 359-382.

Agustín 1993
AGUSTÍN ARRIETA (Joxe), *Mutrikuko Eliz-Historia eta Arte Bilduma*, Mutriku, 1993.

Aigrain 1930
AIGRAIN (Abbé René): *Liturgia. Encyclopédie populaire des connaissances liturgiques*, París, 1930.

Ainaud 1955
AINAUD DE LASARTE (Juan), "Pintura española del siglo de oro en Burdeos", *Goya*, nº 8, septiembre-octubre de 1955, pp. 115-119.

Ainaud 1964
AINAUD DE LASARTE (Juan), "El Museo de Arte de Cataluña", en *El Gran Libro de la Pintura*, Barcelona, 1964.

Ainaud 1982
AINAUD DE LASARTE (Juan), ver cat. exp. Barcelona 1982.

Albardonedo 1997-98
ALBARDONEDO FREIRE (Antonio José), "El retablo mayor del convento de San José de Mercedarios descalzos de Sevilla", cat. exp. Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98, pp. 45-54.

Albenas 1914
ALBENAS (Georges d'), *Catalogue des peintures et sculptures exp*
osées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier, Montpellier, 2e ed., 1914.

Albocacer 1928
ALBOCACER (Fray Agustín de), "Influencia de la reforma capuchina en el modo de representar a San Francisco en la pintura", en *Liber Memorialis ordinis fratrum minorum S. Francisci capuccinorum*, Roma, supl. XLIV, 1928, pp. 174-229.

Alcántara 1964
ALCÁNTARA (Fray Pedro de), "El Alma de Guadalupe en los cuadros de Zurbarán", *Guadalupe*, XLVII, nº 551, mayo-junio de 1964, s.p.

Alcolea 1991
ALCOLEA BLANCH (Santiago), *Chefs-d'œuvre du Prado*, Barcelona, 1991.

Alcolea/Moreno 1983
ALCOLEA BLANCH (Santiago)/MORENO (Jesús), *Zurbarán*, Madrid, 1983.

Alcolea 1989
ALCOLEA BLANCH (Santiago), *Zurbarán*, Barcelona, 1989.

Alcolea 2008
ALCOLEA I GIL (Santiago), *Zurbarán*, Barcelona, 2008.

Aldea 1961
ALDEA VAQUERO (Quentin), *Iglesia y estado en la España del siglo XVII*, Comillas (Santander), 1961.

Aldea 1982
ALDEA VAQUERO (Quentin), "Iglesia y estado en la época barroca", en *La España de Felipe IV, Historia de España* (ver **Jover 1982**).

Alejandro 1964
ALEJANDRO (F.), "¿Pintor místico, pintor de la mística?", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 86-87.

Alexandre [1895]
ALEXANDRE (Arsène), *Histoire populaire de la peinture. Écoles allemande, espagnole et anglaise*, París, s.d. [1895].

Allérit 1969
ALLÉRIT (Odette d'), "Hiéronymites", *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, París, VII, 1, 1969, cols. 451-462.

Alonso 1974
ALONSO GAMO (José María), *Zurbarán. Poemas*, Madrid, 1974.

Alpatov 1966
ALPATOV (Michel), "Découvertes et recherches en URSS depuis 1940", *L'Information de l'Histoire de l'Art*, nº 3, mayo-junio de 1966, pp. 106-125.

Altamira **1827**
ALTAMIRA (colección): *A Catalogue of a Magnificent Collection of Pictures, by the most Distinguished Italian, Spanish and Flemish Painters, Being a Considerable Portion of the Gallery of Count Altamira*, Londres, 1 de junio de 1827.

Álvarez 1917
ÁLVAREZ, *Las pinturas de la Academia*, México, D.F., 1917.

Álvarez 1964
ÁLVAREZ (Fray Arturo), "¿Porque no se llevaron los zurbaranes de Guadalupe en el siglo XIX?", *Guadalupe*, XLVII, nº 551, mayo-junio de 1964, s.p.

Álvarez de Colmenar [1707] 1741
ÁLVAREZ DE COLMENAR (Juan), *Les Délices de l'Espagne et du Portugal*, Leyde, 1707, 4 vols.; ed. rev. corr. y aum., Leyde, 1715, 4 vols.; ed. Ámsterdam, 1741, 8 vols.

Álvarez Lopera 1987
ÁLVAREZ LOPERA (José), "Coleccionismo, intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): una aproximación", *Fragmentos*, nº 11, 1987, pp. 33-47.

Álvarez Lopera 1987-88
ÁLVAREZ LOPERA (José), ver cat. exp. París 1987-88.

Álvarez Lopera 1989
ÁLVAREZ LOPERA (José), ver cat. exp. Ginebra 1989.

Álvarez Lopera 1992
ÁLVAREZ LOPERA (José), "Pintura", *Instituto Gómez Moreno*, Granada, 1992, pp. 31-45, 113-158.

Álvarez Lopera 2002
ÁLVAREZ LOPERA (José), "Alonso Cano. Una fortuna crítica declinante", en *Alonso Cano y su época*, Actas del symposium international, Granada, 14-17 febrero de 2002, pp. 23-36.

Álvarez Lopera 2004
ÁLVAREZ LOPERA (José), ver cat. exp. Madrid 2004a.

Álvarez Lopera 2005
ÁLVAREZ LOPERA (José), "La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replantamiento de la cuestión", en cat. exp. Madrid 2005a, pp. 90-147.

Álvarez Miranda 1849
ÁLVAREZ MIRANDA (Vicente), *Glorias de Sevilla*, Sevilla, 1849.

Amador [1844] 1979
AMADOR DE LOS RÍOS (José), *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844; reed. facsímil 1979.

Ambler 2000
AMBLER (William), en *The Hispanic Society of America. Tesoros*, Nueva York, 2000.

Ámez 1999
ÁMEZ PRIETO (Hipólito), *La provincia de San Gabriel de la Descalcez franciscana extremeña*, Madrid, 1999.

Amorós 1927
AMORÓS (J.), "Bodegones de Zurbarán", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV, 1927, pp. 138-142.

Andrés González 1998
ANDRÉS GONZÁLEZ (Patricia), "Zurbarán en Guadalupe", en LORENZANA DE LA PUENTE *et al.* 1998, pp. 125-139, 477-488.

Andrés González 2001
ANDRÉS GONZÁLEZ (Patricia), *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Cáceres, 2001.

Andrés Ordax 1993
ANDRÉS ORDAX (Salvador), "Las artes plásticas de Guadalupe", en GARCÍA *et al.* 1993, pp. 286-325.

Andrés Ordax 2002
ANDRÉS ORDAX (Salvador), *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002.

Andrés/Pizarro 1987
ANDRÉS ORDAX (Salvador)/PIZARRO GÓMEZ (Francisco Javier), *El patrimonio artístico de Trujillo (Extremadura)*, Salamanca, 1987.

Andreu 1960
ANDREU (Mariano), "Velázquez, sus préstamos bien pagados", en *Velásquez, son temps, son influence*, Actas del colloquio celebrado en la Casa de Velázquez, París, 1960, pp. 65-70.

Anes Álvarez 1996
ANES ÁLVAREZ (Gonzalo), *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996.

Angrand 1984
ANGRAND (Pierre), *Histoire des musées de province au XIXe siècle. I L'Ouest*, Les Sables d'Olonne, 1984.

Angrand 1985
ANGRAND (Pierre), *Histoire des musées de province au XIXe siècle. III Le Sud-Ouest*, Les Sables d'Olonne, 1985.

Ángulo 1931
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Una estampa de Cornelio Cort en el taller de Zurbarán", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VII, 1931, pp. 65-67.

Ángulo 1935
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas", *Arte en América y Filipinas*, I, 1935, pp. 1-75.

Ángulo 1941
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Francisco Zurbarán. Mártires mercedarios. S. Carlos Borromeo", *Archivo Español de Arte*, XIV, 1941, pp. 365-376.

Ángulo 1944
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XVII, 1944, pp. 1-9.

Ángulo 1945
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Varia", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, pp. 234-235.

Ángulo 1945
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego),, "El Apostolado de Zurbarán del Museo de Lisboa", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, pp. 233-235.

Ángulo 1947
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Tres nuevos mártires mercedarios del taller de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XX, 1947, p. 146.

Ángulo 1949
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "El apostolado zurbaranesco de Santo Domingo de Guatemala", *Archivo Español de Arte*, XXII, 1949, pp. 169-170.

Ángulo 1950
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Una variante del Agnus Dei del museo de San Diego en los Estados Unidos", *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, pp. 77-78.

Ángulo 1950
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego),, *Historia del arte hispano-américano*, Barcelona, 1950, 3 vols.

Ángulo 1951
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), *Pedro de Campaña*, Madrid, 1951.

Ángulo 1954
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Algunos cuadros españoles en museos franceses", *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pp. 315-325.

Ángulo 1961
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Dos obras de Herrera", *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, pp. 321-322.

Ángulo 1962
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Murillo. Varios dibujos de la Concepción y de Santo Tomás de Villanueva", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 231-236.

Ángulo 1964
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Concepción de Zurbarán de 1661, de la colección de Aniceto Bravo", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 313-314.

Ángulo 1964-65
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "*La obra de Zurbarán*", en cat. exp. Madrid 1964-65, pp. 67-80.

Ángulo 1969
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), ver cat. exp. Madrid 1969.

Ángulo 1971
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), *Pintura del siglo XVII*, "Ars Hispaniae", Madrid, XV, 1971.

Ángulo 1974
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Zurbarán", en *Atti del colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma, 1974, pp. 139-147.

Ángulo 1981
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), *Murillo. Su vida, su arte, su época*, Madrid. 1981, 3 vols.

Ángulo 1983
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego), "Varias pinturas sevillanas. Asunción de Tristán", *Archivo Español de Arte*, LVI, 1983, pp. 161-165.

Ángulo/Pérez Sánchez 1969
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego)/PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.

Ángulo/Pérez Sánchez 1972
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego)/PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *Historia de la Pintura Española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.

Ángulo/Pérez Sánchez 1983
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego)/PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *Historia de la Pintura Española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.

Ángulo/Pérez Sánchez 1985
ÁNGULO ÍÑIGUEZ (Diego)/PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *A Corpus of Spanish Drawings: Seville School 1600-1650*, III, Oxford, 1985.

Ánonimo 1825
ANONIMO, *Le Arti Italiane in Spagna*, Roma, 1825.

Anónimo 1838
ANÓNIMO, "La galerie espagnole au Louvre. François Zurbarán", *Le Magasin pittoresque*, 1838, pp. 65-66.

Anónimo 1848
ANÓNIMO, *Catalogue of Pictures in the Possession of Beriah Botfield, Esq. at Norton Hall*, Londres, 1848.

Anónimo 1858
ANÓNIMO, *Hours in Lord Northwick's Picture Galleries; being a Catalogue, with Critical and Descriptive Notices of some of the Principal Paintings in the Thirlestaine House Collection*, Cheltenham, 1858.

Anónimo 1863
ANÓNIMO [¿CRUZADA VILLAAMIL?], "Zurbarán", en *El arte en España. Revista quincenal de las Artes del Dibujo*, Madrid, 1863, pp. 181-186.

Anónimo 1884
ANÓNIMO, *Chateau de Moreuil. Collections*, Abbeville, 1884.

Anónimo 1896
ANÓNIMO, *Illustrated Catalogue of the Third Series of 100 Paintings by Old Masters of the Dutch, Flemish, Italian, French and English Schools, Being a Portion of the Sedelmeyer Gallery*, París, 1896.

Anónimo 1899
ANÓNIMO, *Gran Galería de Pinturas Antiguas* [Ortiz de Zevallos, Manuel], Lima, 1899.

Anónimo 1932
ANÓNIMO, *Abridged Catalogue of the Pictures at Douchty House Richmond Surrey in the Collection of Sir Herbert Cook, Bart*, Londres, 1932.

Antelo/Gabaldón 1998
ANTELO (Tomás)/GABALDÓN (Araceli), "Estudio radiográfico", en BUCES *et al.*, Madrid, 1998, pp. 93-107.

Antequera 1992
ANTEQUERA LUENGO (Juan José), *La Cartuja de Sevilla*, Madrid, 1992.

Antigüedad 1987
ANTIGÜEDAD (María Dolores),), "La primera colección pública en España: el Museo Josefino", *Fragmentos*, nº 11, 1987, pp. 67-85.

Antiqvaria **2001**
ANTIQVARIA, "Subastas en España en el 2000. Crecimiento uniformemente acelerado", nº 190, enero de 2001, pp. 84-90.

Antiqvaria **2008**
ANTIQVARIA, "XXI Edición de TEFAF. La más internacional", nº 268, febrero de 2008, pp. 22-24.

Antiqvaria **2008**
ANTIQVARIA, "XXXII Edición de Antiquaris. A la busqueda de un nuevo cliente", nº 269, marzo de 2008, pp. 14-15.

Antón 2001, 2001, 2002 ver **Jácome/ Antón 2001, 2001, 2002.**

Antonio 1998
ANTONIO SÁEZ (Trinidad de), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Antonio 2000
ANTONIO SÁEZ (Trinidad de), "Zurbarán y la pintura de bodegones", en *El Bodegón*, Madrid, 2000, pp. 259-272.

Antonio 2004
ANTONIO SÁEZ (Trinidad de), ver cat. exp. Santiago de Compostela 2004.

Antonio 2008
ANTONIO SÁEZ (Trinidad de), ver cat. exp. Madrid 2008.

Antonov 1982
ANTONOV (Victor), "La adquisición de Gessler para el Ermitage", *Archivo Español de Arte*, LV,1982, pp. 287-302.

Antonova 1955
ANTONOVA (Irina), *Catalogue of Painting. State Pushkin Museum of Fine Arts*, Moscú, 1995.

Aparicio/Pizarro 1998
APARICIO TOVAR (Miguel Angel)/PIZARRO GÓMEZ (Francisco Javier), *El merino en la pintura española. Siglos XIV al XVIII*, Badajoz, 1998.

Arana [1766] 1789, 1978, 2003
ARANA DE VALFLORA (Fermín), *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1766; 2ª ed. 1789; reed. Sevilla, 1978; ed. facsímil, 2003.

Arana 1791 ver Matute [1887] 1997.

Arasse 1996
ARASSE (Daniel), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, 1996.

Arbeteta 2002-03
ARBETETA MIRA (Leticia), ver cat. exp. Madrid 2002-03.

Arbeteta 2003-04
ARBETETA MIRA (Leticia), ver cat. exp. Pamplona 2003-04.

Areán 1968
AREÁN (Carlos), ver cat. exp. San Antonio 1968.

Arias 1599
ARIAS (Francisco), *Libro de la Imitación de Christo Nuestro Señor*, Sevilla, 1599, 2 vols.

Arias 1630
ARIAS (Francisco), *Traicté de l'imitation de Nostre Dame, la glorieuse Marie Mère de Dieu*, Rouen, 1630; ed. ed. revisada y corregida 1656.

Arias Martínez/Luna 1995
ARIAS MARTÍNEZ (Manuel)/LUNA (Luis), *Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1995.

Arnal 1996
ARNAL FERNÁNDEZ (Margarita) ver cat. exp. México 1996.

Arnal 1998
ARNAL FERNÁNDEZ (Margarita) en *Cien obras maestras del Museo Nacional de San Carlos*, México, D.F., 1998.

Arnal 2000
ARNAL FERNÁNDEZ (Margarita), en *México* 2000.

Arnoux 1992 ver **Elliott 1992.**

Aroca 1994
AROCA LARA (Ángel), "La iconografía de la Inmaculada", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXV, nº 126, enero-junio de 1994, pp. 117-136.

Arquillo 1995
ARQUILLO (Francisco), ver cat. exp. Sevilla 1995.

Arranz 1998
ARRANZ ENJUTO (Clemente), *Cien rostros de Cristo para la contemplación*, Madrid, 1998.

Arroyo 1967
ARROYO (Miguel G.), ver cat. exp. Caracas 1967.

Artaud 1831
ARTAUD (François), *Notice des tableaux du musée de Lyon*, Lyon, 1831.

Artaud 1908
ARTAUD (François), *Notice des antiquités et tableaux du musée de Lyon*, Lyon, 1908.

Arteaga/Bernales 1990
ARTEAGA y FELGUERA (Sor Cristina de la Cruz)/BERNALES BALLESTEROS (Jorge), *El Monasterio de Santa Paula*, Sevilla, 1990.

Arundel Club **1915**
ARUNDEL CLUB (for the Publication of Reproductions of Works of Art in Private Collections and elsewhere. A set complete from the beginning in 1904 to its close in 1916), 1915.

Aterido 2000 ver *Corpvs Velazqveño* **2000.**

Aterido 2002
ATERIDO FERNÁNDEZ (Ángel), *El bodegón en la España del siglo de Oro*, s.l., 2002.

Aterido 2002, ver *Corpvs Alonso Cano* **2002.**

Aterido 2006-07
ATERIDO (Ángel), ver cat. exp. Potenza 2006-07.

Aterido/Martínez Cuesta/Pérez Preciado 2004
ATERIDO (Ángel)/MARTÍNEZ CUESTA (Juan)/PÉREZ PRECIADO (José), *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, I, Madrid, 2004.

Atienza 1964
ATIENZA (Julio de), "Sus blasones", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, p. 90.

Augé [1986] 1989
AUGÉ (Jean-Louis), *Musée Goya. Petit album des collections*, Castres, 1986; 2ª ed. 1987; 3ª ed. 1989.

Augé 1997
AUGÉ (Jean-Louis), *Le Musée Goya, Castres*, París, 1997.

Augé 1999
AUGÉ (Jean-Louis), ver cat. exp. Castres 1999.

Augé 1999-2000
AUGÉ (Jean-Louis) *et al.*, "Velázquez", *Dossier de l'Art*, nº 63, diciembre de 1999-enero de 2000.

Augé 2000
AUGÉ (Jean-Louis), ver cat. exp. Castres 2000.

Augé 2000,
AUGÉ (Jean-Louis),, *L'Art en Espagne et au Portugal*, París, 2000.

Augé [2001] 2003
AUGÉ (Jean-Louis), "Francisco Pacheco et «La vraie imitation de la nature»", en *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Actas del coloquio internacional celebrado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, [2001] 2003, pp. 201-205.

Augé 2002-03
AUGÉ (Jean-Louis), ver cat. exp. Madrid-Bilbao 2002-03.

Augé 2005
AUGÉ (Jean-Louis), *Inventaire général des collections du musée Goya. Peintures hispaniques*, 1, Castres, 2005.

Augé 2006-07
AUGÉ (Jean-Louis), ver cat. exp. Sevilla-Salamanca-Castres 2006-07.

Auquier 1908
AUQUIER (Philippe), *Musée des Beaux-Arts. Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*, Marsella, 1908.

Avila 1993
AVILA (Ana), *Imagenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, 1993.

Avila 1964
AVILA (Thérèse d'), *Œuvres complètes*, texto francés de Marcelle AUCLAIR, París, 1964.

Ávila Morente 1982, ver **Brown** 1982.

Ayala 1982 ver **Sullivan/Ayala 1982.**

Ayala 1987
AYALA MALLORY (Nina), "Notas criticas sobre la pintura de Zurbarán", *Goya*, nº 201, noviembre-diciembre de 1987, pp. 156-161.

Ayala 1991
AYALA MALLORY (Nina), *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*, Madrid, 1991.

Ayala 1995
AYALA MALLORY (Nina), "El bodegón español: de Velázquez a Goya", *Goya*, nos 247-248, julio-octubre de 1995, pp. 90-96.

Azcárate 1966
AZCÁRATE (José María de), "Anales de la construcción del Buen Retiro", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1966, pp. 99-135.

Azcárate 1987
AZCÁRATE (José María de), "Alegorías y Símbolos de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XLIII, 1987, pp. 65-78.

Azcárate 1991
AZCÁRATE (José María de), *El libro de la Academia*, Madrid, 1991.

B
Bachelin 1898
BACHELIN (L.), *Tableaux anciens de la galerie Charles I, roi de Roumanie. Catalogue raisonné*, París, Dornach y Nueva York, 1898.

Baer 1996
BAER (Ronni), ver cat. exp. Atlanta 1996.

Baetjer 1980
BAETJER (Katharine), *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born before 1865. A Summary Catalogue*, Nueva York, 1980, 2 vols.

Baetjer 1995
BAETJER (Katharine), *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born before 1865. A Summary Catalogue*, Nueva York, 1995.

Bagan s.d. [2000?]
BAGAN (Ruth), "Zurbarán", *Genios del Arte*, Madrid, s. d. [2000?].

Bago 1928
BAGO Y QUINTANILLA (Miguel de), en *Documentos*, Sevilla, II, 1928.

Bago/Hernández/Sancho Corbacho 1932
BAGO Y QUINTANILLA (Miguel de)/HERNÁNDEZ DÍAZ (José)/SANCHO CORBACHO (Antonio), *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XII*, en *Documentos*, Sevilla, V, 1932.

Bailey 1998
BAILEY (Martin), "Les prêts sur tableaux, une activité à risques", *Le Journal des Arts*, nº 51, 3 de enero de 1998, p. 3.

Bajou 1989
BAJOU (Thierry), "The Musée Fabre and its Collectors", *Apollo*, CXXIX, 1989, pp. 3-12.

Bajou/Bajou 1988
BAJOU (Thierry), BAJOU (Valérie), *Chefs-d'œuvre de la peinture du musée Fabre à Montpellier*, Montpellier, 1988.

Baker/Henry 1995
BAKER (Christopher)/HENRY (Tom), *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, Londres, 1995.

Bal 2010-11
BAL (Danielle), ver cat. exp. Grenoble 2010-11.

Balaine **1923**
BALAINE (museo): *Collection du musée de Balaine (Succession de M. Doumet-Adanson)*, París, 7-8 de diciembre de 1923.

Baldass 1927
BALDASS (Ludwig von), *Magyar M vészt*, Budapest, 1927.

Ballesteros 1983-84
BALLESTEROS FERNÁNDEZ (María José), ver cat. exp. Sevilla 1983-84.

Banda 1961
BANDA Y VARGAS (Antonio de la), "La Sevilla en que vivió Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 323-329.

Banda 1964
BANDA Y VARGAS (Antonio de la), "Miscelánea zurbaranesca", *Anales de la Universidad Hispalense*, nº I, 1964, pp. 47-50.

Banda 1990
BANDA Y VARGAS (Antonio de la), *Zurbarán*, Badajoz, 1990.

Banda 1993
BANDA Y VARGAS (Antonio de la), "El ámbito cultural y artístico sevillano en la época de Valdés Leal", en cat. exp. *Juan de Valdés Leal*, México D.F., Centro Cultural Arte Contemporaneo, 1993.

Banda 2004
BANDA Y VARGAS (Antonio de la), "La Inmaculada en la pintura española", ver cat. exp. Sevilla 2004, pp. 135-155.

Bandrés 2002
BANDRÉS OTO (Maribel), *La moda en la pintura. Velázquez, usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, 2002.

Bandarán 1954
BANDARÁN (José Sebastián), "Hallazgo interesante: una Inmaculada de Francisco de Zurbarán", *Archivo Hispalense*, nos 64-65, 1954, pp. 199-201.

Bantel/Burke 1979
BANTEL (Linda)/BURKE (Marcus B.), ver cat. exp. Corpus Christi 1979.

Barañano 1996
BARAÑANO (Kosme de), ver cat. exp. Valencia 1996-97.

***Barcelona* 1906**
BARCELONA (museo): *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*, 1906.

***Barcelona* 1936**
BARCELONA (museo): *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936.

***Barcelona* 1994**
BARCELONA, Museu-Monestir de Pedralbes: *Monastère de Pedralbes, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza*, 1994.

Barghahn 1986
BARGHAHN (Barbara von), *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro: in the Tradition of Caesar*, Nueva York, 1986, 2 vols.

Barghahn 1997
BARGHAHN (Barbara von), ver cat. exp. Washington-Londres 1997.

Barkóczi 1983
BARKÓCZI (István), *Spany ol képek*, Budapest, 1983.

Barkóczi 1991 ver **Nyerges/Barkoczi 1991**.

***Barnard Castle* 1950**
BARNARD CASTLE (museo): *The Bowes Museum*, Barnard Castle, 1950.

***Barnard Castle* 1991**
BARNARD CASTLE (museo): *The Bowes Museum Barnard Castle. Spanish Paintings*, Barnard Castle, 1991.

Barnay 2000
BARNAY (Sylvie), *La Vierge. Femme au visage divin*, París, 2000.

Barocelli 1996
BAROCELLI (Francesco), *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Milán, 1996.

Baron 1996
BARON (Armelle), "Francisco Zurbarán. L'ange Gabriel", Ficha 307A, *L'Estampille- L'Objet d'Art*, nº 307, noviembre de 1996.

Baron 1998
BARON (Armelle), "Les figures de saintes et de saints dans l'œuvre de Zurbarán", *Dossier de l'Art Zurbarán*, nº 53, diciembre de 1998, pp. 38-63.

Baron 1998,
BARON (Armelle),, "Adjugé", *L'Estampille-L'Objet d'Art*, nº 323, abril de 1998.

Baron 2003
BARON (Armelle), "La cote des natures mortes espagnoles des XVIIe et XVIIIe siècles", *L'Estampille-L'Objet d'Art*, nº 377, febrero de 2003, pp. 60-69.

Barragán 2000
BARRAGÁN LANCHARRO (Antonio Manuel) en "La aparición de datos sobre la familia materna de Francisco de Zurbarán", *Actas I Jornada de historia de Llerena*, Llerena, 2000.

Barral 1996
BARRAL I ALTET (Xavier), *L'Art espagnol*, París, 1996.

Barrière 1974
BARRIÈRE (Gérard), "Un miracle unique en Europe: l'emprise du Caravage sur l'Espagne", *Connaissance des Arts*, nº 263, enero de 1974, pp. 80-89.

Barrière 2000
BARRIÈRE (Gérard), "Extases matérielles, la nature morte en Espagne", *Muséart*, nº 100, marzo de 2000, pp. 21-24.

Barriga 1998 ver **Galán/Barriga 1998**.

Barrio Moya 1996
BARRIO MOYA (José Luis), "Dos pinturas de Zurbarán en la carta de dote del hidalgo alcarreño D. Alfonso de Urbina y Pimentel (1716)", *Wad-al-Hayara*, nº 23, 1996, pp. 307-311.

Bartsch 1979
The Illustrated Bartsch. XXXIII. Italian Artists of Sixteenth Century, School of Fontainebleau, Nueva York, 1979.

Bassegoda 1990 ver **Pacheco [1649] 1990**.

Bassegoda 2005-06
BASSEGODA I HUGAS (Bonaventura), "La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello", *Locvs Amoenus*, nº 8, 2005-06.

Bastida 1999
BASTIDA DE LA CALLE (Mª Dolores), "Fenway Court: le plaisir de Isabella Stewart Gardner", *Goya*, nº 273, noviembre-diciembre de 1999, pp. 370-374.

Baticle 1950 ver **Guinard/Baticle 1950**.

Baticle 1958
BATICLE (Jeannine), "Les peintres de la vie de saint Bruno au XVIIe siècle, Lanfranc, Carducho, Le Sueur", *Revue des Arts*, VIII, 1958, pp. 17-28.

Baticle 1960
BATICLE (Jeannine), "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 à 1830", en *Varia Velazqueña*, Madrid, I, 1960, pp. 532-552.

Baticle 1962
BATICLE (Jeannine), "Remarques sur les relations artistiques entre la France et l'Espagne au XVIIe siècle", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 6, 1962, pp. 281-292.

Baticle 1963
BATICLE (Jeannine), ver cat. exp. París 1963.

Baticle 1976
BATICLE (Jeannine), ver cat. exp. París 1976,.

Baticle 1978
BATICLE (Jeannine), ver cat. exp. Burdeos 1978.

Baticle [ca 1980]
BATICLE (Jeannine), "La galerie espagnole de Courson, le domaine de Courson, Ile-de-France", *La Demeure historique*, s.d. [ca 1980].

Baticle 1981
BATICLE (Jeannine), en BREJON DE LAVERGNÉE (Arnauld), THIÉBAUT (Dominique), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*. II: *Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, París, 1981.

Baticle 1981,
BATICLE (Jeannine),, *L'Âge baroque en Espagne, la peinture espagnole de la seconde moitié du XVIIe siècle à la fin du XVIIe siècle*, en *L'Âge baroque en Espagne et en Europe septentrionale*, Ginebra, s.d. [1981].

Baticle 1987
BATICLE (Jeannine), "Découvrir Zurbarán", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nos 5-6, 1987, pp. 429-431.

Baticle 1988
BATICLE (Jeannine), ver cat. exp. Nueva York-París 1987-88.

Baticle 1988,
BATICLE (Jeannine),, "Zurbarán ou l'œil intérieur", *Connaissance des Arts*, nº 431, enero de 1988, pp. 30-43.

Baticle 1988,
BATICLE (Jeannine),, "Zurbarán méconnu", *FMR*, nº 12, 1988, pp. 15-34, publicado nuevamente en el número especial, *Tesoros de Europa, el siglo de Oro Español*, *FMR*, 2006, pp. 23-50.

Baticle 1991
BATICLE (Jeannine), "Zurbarán. Pintor monástico", en PÉREZ SÁNCHEZ *et al.*1991, pp. 99-108.

Baticle 1993
BATICLE (Jeannine), en BOYER/CHAMPION 1993, pp. 308-309, 312-313, 322-323.

Baticle 1994
BATICLE (Jeannine), "Ceán Bermúdez et la peinture médiévale espagnole", en *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, París, 1994, pp. 527-531.

Baticle [1997] 1999
BATICLE (Jeannine), "Zurbarán y Francia", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997], 1999.

Baticle 1998
BATICLE (Jeannine), "Zurbarán vu par Dauzats en 1836", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 101-110.

Baticle 1998,
BATICLE (Jeannine),, "Sous le signe de Zurbarán", *Dossier de l'Art Zurbarán*, nº 53, diciembre de 1998, pp. 4-7.

Baticle [1999] 2001
BATICLE (Jeannine), "La mission en Espagne", en *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, Actas del coloquio celebrado en el musée du Louvre, I, [1999], 2001, pp. 325-344.

Baticle 2000
BATICLE (Jeannine), "Las pinturas de Francisco de Zurbarán en el monasterio de Guadalupe", en *Summa Pictórica. VII. El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Barcelona, 2000, pp. 268-283.

Baticle 2002-03, 2003
BATICLE (Jeannine), "La Galerie espagnole de Louis-Philippe", ver cat. exp. París 2002-03, pp. 138-151 y Nueva York 2003, pp. 175-189.

Baticle/Marinas 1981
BATICLE (Jeannine)/MARINAS (Cristina), *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, París, 1981.

Baudelaire 1845
BAUDELAIRE (Charles), *Critique d'Art*, París, 1845.

Baudelaire 1861
BAUDELAIRE (Charles), *Critique musicale*, París, 1861.

Baxandall 1956
BAXANDALL (David), "A "Purisima" by Zurbarán", *Scottish Art Review*, V, 1956, pp. 25-28.

Bazin s.d. [1957]
BAZIN (Germain), *Trésors de la peinture au Louvre*, París, s.d. [1957].

Bazin 1958
BAZIN (Germain), *Musée de L'Ermitage. Les Grands Maîtres de la peinture*, París, 1958.

Bazin 1962
BAZIN (Germain), *Trésors de la peinture au Louvre*, París, 1962.

Bean 1995
BEAN (Thomas), "Richard Ford as Picture Collector and Patron in Spain", *The Burlington Magazine*, febrero de 1995, pp. 96-107.

Beddington 1992
BEDDINGTON (Charles), Francisco de Zurbarán's Christ and the Virgin in the House of Nazareth", *Christie's International Magazine*, abril-mayo de 1992, pp. 9-10.

Beeuwsaert 2002
BEEUWSAERT (Michel), en *Bulletin de la Mairie de Nevoy*, nº 25, junio 2002, p. 8.

Bellier 1893
BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (P.), *Notice des peintures, dessins, sculptures, antiquités et curiosités exposés dans le musée de Chartres*, Chartres, 1893, 4ª ed.

Bello/Ariza 1943
BELLO (José Luis)/ARIZA (Gustavo), *Pinturas Poblanas (siglos XVII-XIX)*, México, D.F., 1943.

Belting 2007
BELTING (Hans), *La Vraie Image*, Bona, 2007.

Benet 1959
BENET AURELL (J.), "El Legado Espona", *Revista Sant Jordi (San Jorge)*, 1959, pp. 46-52.

Benito 1998
BENITO VÉLEZ (Sandra), en *Cien obras maestras del Museo Nacional de San Carlos*, México, D.F., 1998.

Benito 2000
BENITO VÉLEZ (Sandra), en *México* 2000.

Benjumea 1972
BENJUMEA (José María), "Descubrimiento en Sevilla de un Zurbarán, un Herrera y un Murillo", *Bellas Artes*, III, nº 16, 1972, p. 57.

Bennassar [1975] 1992
BENNASSAR (Bartolomé), *L'Homme espagnol*, París, 1975; 2ª ed., 1992.

Bennassar [1982] 1983
BENNASSAR (Bartolomé), *Un siècle d'or espagnol*, París, 1982; ed. española, Barcelona, 1983.

Bennassar 1992 ver **Elliott 1992**.

Bennassar/Vincent 1995
BENNASSAR (Bartolomé)/VINCENT (Bernard), *Le Temps de l'Espagne*, "Les siècles d'or", París, 1995.

Berger 2000
BERGER (John), "¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa", en *El Bodegón*, Madrid, 2000, pp. 59-75.

Bergström 1970
BERGSTRÖM (Ingvar), *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, 1970.

Bergström 1971
BERGSTRÖM (Ingvar), ver cat. exp. Bérgamo 1971.

Bergström 1979-80
BERGSTRÖM (Ingvar), ver cat. exp. Münster-Baden-Baden 1979-80.

***Berlín* 1995**
BERLÍN, Staatliche Museen zu Preussischer Kulturbesitz: *Dokumentation der Verluste. Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin. Preussischer Kulturbesitz*, Berlín, 1995.

Berman 2006 ver **Kuh/Berman 2006**.

Bermejo 1989
BERMEJO (Elisa), "Francisco de Zurbarán: exposiciones recientes", *Archivo Español de Arte*, LXII, 1989, pp. 265-267.

Bernales 1969
BERNALES BALLESTEROS (Jorge), "Una pintura original de Bernabé de Ayala en Lima", *Archivo Hispalense*, nos 153 a 158, 1969, pp. 175-179.

Bernales 1983-84
BERNALES BALLESTEROS (Jorge), ver cat. exp. Sevilla 1983-84.

Bernales 1985
BERNALES BALLESTEROS (Jorge), ver cat. exp. Lima 1985.

Bernales 1985-86
BERNALES BALLESTEROS (Jorge), ver cat. exp. Lima 1985-86.

Bernales 1987
BERNALES BALLESTEROS (Jorge), *Historia del arte hispanoamericano, II, Siglos XVI a XVIII*, Madrid, 1987.

Bernales 1989
BERNALES BALLESTEROS (Jorge), "La Pintura en Lima durante el Virreinato", pp. 31-107 y "Catalogo de las obras restauradas", pp. 331-399, en *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, 1989.

Bernales 1990 ver **Arteaga/Bernales 1990.**

Berne [1959] 1999
BERNE-JOFFROY (André), *Le Dossier Caravage*, s.l., 1959; reed. París, 1999.

Bernhard 1965
BERNHARD (Marianne), *Verlorene Werke der Malerei*, Múnich, 1965.

Bernis 1982
BERNIS (Carmen), "El "Vestido Francés" en la España de Felipe IV", *Archivo Español de Arte*, LV, 1982, pp. 201-208.

Beroqui [1932] 1933
BEROQUI (Pedro), "Apuntes para la historia del Museo del Prado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XL, 1932, pp. 7-21, 85-97, 213-220; publicado nuevamente en *El Museo del Prado (Notas para su historia)*, Madrid, 1933.

***Besançon* 1970**
BESANÇON (museo): *Le Musée de Besançon*, París, 1970.

Bessière 1996
BESSIÈRE (Bernard), *Histoire de Madrid*, París, 1996.

Bessière/Bessière 2000
BESSIÈRE (Bernard)/BESSIÈRE (Christiane), *La Peinture espagnole. Histoire et méthodologie par l'analyse de quarante tableaux du XVIe au XXe siècle*, París, 2000.

Beutler 1998
BEUTLER (Werner), *Vicente Carducho en el Paular*, Colonia, 1998.

Beutler [1998] 1999
BEUTLER (Werner), "Zurbarán y las cartujas andaluces", en *Los Cartujos en Andalucía*, Salzburg, II, [1998], 1999, pp. 39-103.

Beylié 1909
BEYLIÉ (Général de), *Le Musée de Grenoble*, París, 1909.

Biétry 2006
BIÉTRY-RIVIERRE (Eric), "Lausanne en attendant Montpellier", *Le Figaro*, 13-14 de mayo de 2006, p. 36.

***Bilbao* 2006**
BILBAO (museo): *Guía del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2006.

Bivart 1618
BIVART (P. F. de), *Historias admirables de las más ilustres entre las más conocidas santas que hay en el cielo*, Valladolid, 1618.

Bjurstrom 1992
BJURSTROM (Per), *Nationalmuseum 1792-1992*, Estocolmo, 1992.

Blanc 1858
BLANC (Charles), *Le Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, París, 1858, 2 vols.

Blanc 1869
BLANC (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles, école espagnole*, París, 1869.

Blaya 1996-97
BLAYA ESTRADA (Nuria), "El icono que se esconde tras el icono de Nuestra Señora de Gracia", *Ars Longa*, nos 7-8, 1996-97, pp. 185-193.

Bleiberg [1952] 1963
BLEIBERG (G.) (dir.), *Diccionario de Historia de España*, 1ª ed., Madrid, 1952; reed. Madrid, 1963, 3 vols.

Bocchi/Bocchi/Spike 1992
BOCCHI (Gianluca)/BOCCHI (Ulisse)/SPIKE (John T.), *Naturalia. Nature morte in collezioni publiche e private*, Turín, 1992.

Boesten 1988-89
BOESTEN-STENGEL (Albert), ver cat. exp. Stuttgart 1988-89.

Böhmer/Schneider 1994
BÖHMER (Sylvia)/SCHNEIDER (Ulrich), *Suermondt Ludwig Museum Aachen, München: Deutscher Kunstverlag*, 1994.

Bologna/Zugaza/Zurita 2008
BOLOGNA (Ferdinando)/ZUGAZA (Miguel)/ ZURITA (Carlos), *Homenaje a José Milicua, 27 de mayo de 2008*, Madrid, 2008.

Bonet 1964
BONET CORREA (Antonio), "Una "Inmaculada" zurbaranesca en el Museo de la Academia de Puebla", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 200-202.

Bonet 1964,
BONET CORREA (Antonio),, "Obras zurbaranescas en Méjico", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 159-168.

Bonet 1985
BONET CORREA (Antonio), *Arte Barroco*, Barcelona, 1985; ed. francesa, Barcelona, 1985.

Bonet 1993
BONET CORREA (Antonio), *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.

Bonet 2005
BONET CORREA (Antonio), "Francisco de Zurbarán, 1598-1664", *Encyclopédie thématique Universalis, culture*, II, 2005, pp. 8312-8315.

Bonfait 2010
BONFAIT (Olivier), ver cat. exp. Ajaccio 2010.

Bonnaffoux 1999
BONNAFFOUX (Denise), *Images d'Espagne en France au détour d'un siècle (XIXe-XXe)*, Aix-en-Provence, 1999.

Boodro 1990
BOODRO (Michael), "A Fine Romance. Art and Fashion", *Art News*, vol. 89, nº 7, 1990, pp. 120-127.

Boone 1988
BOONE (Danièle), *L'Art baroque*, París, 1988.

Boone 1993
BOONE (Danièle), *L'Age d'or espagnol*, Neuchâtel, 1993.

Borchhardt 1998-99
BORCHHARDT-BIRBAUMER (Brigitte), ver cat. exp. Múnich 1998-99.

Borenius 1921
BORENIUS (Tancred), *A Catalogue of the Collection of Pictures at Northwick Park*, Londres, 1921.

Borenius 1931
BORENIUS (Tancred), "Spanish Masters at Tomas Harris's", *The Burlington Magazine*, LIX, julio de 1931, pp. 33-34.

Borghero 1986
BORGHERO (Gertrude), *Collection Thyssen-Bornemisza. Catalogue raisonné des œuvres d'art exposées*, Milán, 1986.

Borobia 1992 ver **Pita/Borobia 1992**.

Borobia 1996-97
BOROBIA GUERRERO (María del Mar) *et al.*, ver cat. exp. Shanghái-Beijing 1996-97.

Bosarte [1804] 1977
BOSARTE (Isidoro), *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, 1804; ed. facsímil Madrid, 1977.

Bosco 1994
BOSCO (Roberta), "Le Baron se dédouble", *Le Journal des Arts*, nº 8, noviembre de 1994.

Böttger 1972
BÖTTGER (Peter), *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, Múnich, 1972.

Bottineau 1956
BOTTINEAU (Yves), "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686; aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle", *Bulletin hispanique*, LVIII, 1956, pp. 421-452; LX, 1958, pp. 30-61, 145-179, 289-326 y 450-483.

Bottineau 1958
BOTTINEAU (Yves), "Felipe V y el Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, pp. 117-123.

Bottineau 1960
BOTTINEAU (Yves), "La Cour d'Espagne et l'œuvre de Velázquez dans la première moitié du XVIIIe siècle", en *Varia Velazqueña*, Madrid, I, 1960, pp. 553-560.

Bottineau [1962], 1986, 1993
BOTTINEAU (Yves), *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*, Burdeos, 1962: traducción española actualizada, Madrid, 1986; publicación revisada de la edición de 1962, Château de Sceaux, 1993.

Bottineau 1975
BOTTINEAU (Yves), "Nouveaux regards sur la peinture espagnole du XVIe et du XVIIe siècle", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nos 5-6, 1975, pp. 312-322.

Bottineau 1986
BOTTINEAU (Yves), *L'Art baroque*, París, 1986.

Bottineau 1986,
BOTTINEAU (Yves),, *L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, París, 1986.

Bottineau 1988
BOTTINEAU (Yves), "À propos de la fortune critique de Francisco de Zurbarán: réflexion et interrogations", ver cat. exp. Nueva-York París 1987-88, pp. 45-55.

Bottineau 1992
BOTTINEAU (Yves), "Velázquez: proposition pour un portrait", en *Travaux d'Histoire de l'Art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Toulouse, 1992, pp. 541-545.

Bottineau 1998
BOTTINEAU (Yves), "Hommage à Zurbarán", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 97-100.

Botto/Tagliaferro 1977
BOTTO (Ida María)/TAGLIAFERRO (Laura), *Galleria di Palazzo Bianco*, Génova, 1977.

Boubli 2002
BOUBLI (Lizzie), "Le nu et la question de sa représentation en Espagne du concile de Trente à la publication de l'*Arte de la Pintura* de Pacheco", *Cauces, Revue d'études hispaniques*, nº 3, 2002, pp. 31-41.

Bougerol 1986
BOUGEROL (Jacques Guy), en *Histoire des Saints et de la Sainteté chrétienne*, VI: *Au temps du renouveau évangélique 1054-1274*, París, 1986, pp. 89-95.

***Bourbon* 1887**
BOURBON (colección) [S.A.R. Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza]: *Testimonio de particulares de la testamentaría de S.A.R. Don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza*, 18 de noviembre de 1887.

Bourgoing 1788
BOURGOING (Jean-François de), *Nouveau voyage en Espagne*, París, 1788, 3 vols.

Bourgoing 1797
BOURGOING (Jean-François de), *Tableau de l'Espagne moderne*, París, 1797, 3 vols.

Bouyer [1999] 2002
BOUYER (Marc), "Velázquez, pintor áulico", en *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Actas de las Jornadas de la Historia del Arte, Universidad de Córdoba, Córdoba, [1999] 2002, pp. 51-62.

Bouza 1990
BOUZA ÁLVAREZ (José Luis), *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*, Madrid, 1990.

Bover 1845
BOVER (Joaquín María), *Noticia histórico-artística de los museos del eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma de Mallorca, 1845.

Boyer/Champion 1993
BOYER (Guy), CHAMPION (Jean-Loup), *Mille peintures des musées de France*, París, 1993.

Boysson 1999 ver **Ribemont/Boysson/Richard 1999**.

Braham 1970 ver **Maclaren/Braham [1970] 1988**.

Braham 1981
BRAHAM (Allan), ver cat. exp. Londres 1981.

***Bravo* 1893**
BRAVO (colección): *Memoria de los Cuadros de D. Aniceto Bravo*, Sevilla, 1837 (Laboratorio de Arte/9188).

Bravo 1980
BRAVO (Fray Luis), "La Cartuja de Jerez y los cuadros de Zurbarán", *La Voz del Sur*, 27-28 de marzo de 1980.

Bravo 1989 ver **Padres Cartujos 1989**.

Bravo/Pemán 1963
BRAVO (Fray Luis)/PEMÁN (César), "¿Cuando pintó Zurbarán los cuadros de la Cartuja de Jerez de la Frontera?", *Revista de Estudios Extremeños*, XIX, 1963, pp. 121-129.

Bray 2000
BRAY (Xavier), ver cat. exp. Londres 2000.

Bray 2006
BRAY (Xavier), "El Greco, Velázquez, Goya", *The Burlington Magazine*, abril de 2006, pp. 289-291.

Bray 2009
BRAY (Xavier), "The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700", ver cat. exp. Londres-Washington 2009-10, pp. 14-43.

Bray 2009,
BRAY (Xavier),"Le sacré rendu réel, peintures et sculptures du siècle d'or espagnol", *L'Objet d'Art*, nº 451, noviembre de 2009, pp. 68-79.

Bray 2009-10
BRAY (Xavier), ver cat. exp. Londres-Washington 2009-10.

Bray 2010
BRAY (Xavier), ver cat. exp. Valladolid 2010.

***Breslau* 1906**
BRESLAU (museo): *Schlesisches Museum der Bildenden Künste zu Breslau. Illustrirter Katalog*, Breslau, 1906.

Brigstocke [1978] 1993
BRIGSTOCKE (Hugh), *Italian and Spanish Painting in the National Gallery of Scotland*, Edimburgo, 1978; 2ª ed. 1993.

Brigstocke 1999-2000
BRIGSTOCKE (Hugh), ver cat. exp. Oviedo 1999-2000.

Brion 1996
BRION (Marcel), *Les Peintres de Dieu*, París, 1996.

Broun 1989
BROUN (Elizabeth), ver cat. exp. Washington-Nueva York 1990-91.

B. L. Brown 1988-89
BROWN (Beverly Louise), ver cat. exp. Washington-Cincinnati 1988-89.

Brown [1974] 1991, 1998
BROWN (Jonathan), *Francisco de Zurbarán*, Nueva York, s.d. [1974], 2ª ed. 1991; 3ª ed. 1998.

Brown [1978], 1980, 1993
BROWN (Jonathan), *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting*, Princeton, 1978; ed. española, Madrid, 1980; ed. francesa, París, 1993.

Brown 1982
BROWN (Jonathan), "La Problemática zurbaranesca", en *Symposium Internacional de Murillo y su época*, Sevilla, 1982.

Brown 1985
BROWN (Jonathan), "Los Retablos del coro alto de Guadalupe: dos obras maestras de Zurbarán olvidadas", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, LI, 1985, pp. 387-392.

Brown 1987
BROWN (Jonathan), "Felipe IV, el rey de coleccionistas", *Fragmentos*, nº 11, 1987, pp. 4-20.

Brown 1988
BROWN (Jonathan), "Mécénat et piété: l'art religieux de Zurbarán", ver cat. exp. Nueva York-París 1987-88, pp. 21-44.

Brown 1991, [1991] 1998
BROWN (Jonathan), *The Golden Age of Painting in Spain*, Londres, 1991; ed. española, Madrid, 1991; ed. francesa, París, 1991; reed. New Haven-Londres, 1998.

Brown 2000
BROWN (Jonathan), "El Salón de Reinos", en *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, 2000, pp. 43-61.

Brown 2005
BROWN (Jonathan), "Felipe IV como mecenas y coleccionista", cat. exp. Madrid 2005,, pp. 44-62, 64-89.

Brown/Elliott 1981
BROWN (Jonathan) /ELLIOTT(John H.), *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, 1980; ed. española, Madrid, 1981; 2ª ed. española, Madrid, 1985; 2ª ed. revisada y corregida, Madrid, 2003.

Brown/Kagan 1987
BROWN (Jonathan) /KAGAN (Richard L.), "The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution", *The Art Bulletin*, 1987, pp. 231-255.

Brown/Mann 1990
BROWN (Jonathan)/MANN (Richard G.), *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue: Spanish Paintings of the Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Washington, 1990.

Bruquetas 2002
BRUQUETAS GALÁN (Rocío), *Técnicas y Materiales de la Pintura Española de los Siglos de Oro*, Madrid, 2002

Bryson 1990
BRYSON (Norman), *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Massachussets, 1990.

***Bucarest* s.d. [1955]**
BUCAREST (museo): *Galeria Universala*,

Catalog, Muzeul de Arta al R.P.R., Bucarest, s.d. [1955].

***Bucarest* 2000**
BUCAREST (museo): *Muzeul Național de Artă al României. Galeria de Artă Europeană*, Bucarest, 2000.

Buces *et al.* 1998
BUCES (José Antonio) *et al.*, *Zurbarán. Estudio y Conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez*, Madrid, 1998.

Buces 1998
BUCES (José Antonio)„ "Algunas consideraciones sobre los cambios de composición y rectificaciones de la serie de Zurbarán, del pasillo del sagrario de la Cartuja de Jerez", en BUCES *et al.*, pp. 109-115.

Buces 1998
BUCES (José Antonio) „ "Sellos y cartelas: huellas de la historia", en BUCES *et al.*, pp. 61-73.

Buces 1998
BUCES (José Antonio)„ "Criterios de intervención", en BUCES *et al.*, pp. 167-168.

Buces 1998
BUCES (José Antonio)„ "Los soportes. Construcción y mediciones. Estado de conservación", en BUCES *et al.*, pp. 169-182.

Buces 2006
BUCES (José Antonio), "Un Zurbarán de la Colección Luis Felipe en la Iglesia de Santa Bárbara de Madrid", *Bienes culturales*, nº 6, 2006, pp. 135-138.

Buces/Gutiérrez/Segovia 1998
BUCES (José Antonio)/GUTIÉRREZ (Ana)/ SEGOVIA (Eduardo), "Intervenciones anteriores a 1994 y documentos fotográficos de los archivos Ruiz Vernacci y Moreno" en BUCES *et al.*, pp. 143-166.

Buces/Navarrete 1998
BUCES (José Antonio)/NAVARRETE (Benito), "Reconstrucción de la capilla del sagrario de la Cartuja de Jerez", en BUCES *et al.*, pp. 57-58.

Buces/Renard 1998
BUCES (José Antonio)/RENARD (Paloma), "La intervención", en BUCES *et al.*, 1998, pp. 203-238.

Buchanan 1824
BUCHANAN (William), *Memoirs of Painting with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, Londres, 1824, 2 vols.

***Buen Retiro* 1794**
BUEN RETIRO (colección): *Inventario del Real Palacio del Buen Retiro. Pinturas*, Madrid, 1794.

***Buenavista* [1813] 1814**
BUENAVISTA (colección): *Inventario de los cuadros que existen en el Palacio de Buenavista y Casa Chica de la Duquesa de Alba*, Madrid, [2 de julio de 1813], 2 de junio de 1814.

Buendia 1965
BUENDIA (José Rogelio), "La Estela de Zurbarán en la pintura andaluza", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 276-283.

Buendia 1979
BUENDIA (José Rogelio), *El Prado básico*, Madrid, 1979.

Bulwer 1644
BULWER (J.), *Chirologia, or the Natural Language of the Hand. Chironomia, or Art of Manual Rhetoric*, Londres, 1644.

Bürger [1835]
BÜRGER (Willy o William, seudónimo de Théophile Thoré), "Zurbarán dit le Caravage espagnol", *L'Artiste*, s.f., [1835], p. 225.

Bürger 1857
BÜRGER (Willy o William, seudónimo de Théophile Thoré), *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857*, París, 1857.

Bürger 1864
BÜRGER (Willy o William, seudónimo de Théophile Thoré), "Galerie de MM. Pereire", *Gazette des Beaux-Arts*, XVI, marzo de 1864, pp. 193-213.

Burke 1979 ver **Bantel/Burke 1979**.

Burke 1986
BURKE (Marcus B.), *A Selection of Spanish Masterworks from the Meadows Museum*, Dallas, 1986.

Burke 1992
BURKE (Marcus B.), *Pintura y escultura en Nueva España; El Barroco*, México D.F., 1992.

Burke 2006-07
BURKE (Marcus B.), ver cat. exp. Filadelfia-México-Los Ángeles 2006-07.

Bustamante 1993
BUSTAMANTE GARCÍA (Agustín), *El siglo XVII, clasicismo y barroco*, Madrid, 1993.

Busuioceanu 1939
BUSUIOCEANU (Alexandru), *La Galerie de peintures de sa Majesté le Roi Carol II de Roumanie*, II, París, 1939.

Butler 1974
BUTLER (Joseph T.), "Greatest Still Life Painting by Francisco de Zurbarán", *The Connoisseur*, abril de 1974, p. 307.

Bye 1922
BYE (Arthur Edwin), *Catalogue of the W. P. Wilstach Collection. Memorial Hall*, Filadelfia, 1922.

C

Caballero 1991
CABALLERO BONALD (José Manuel), *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, 1991.

Caballero 1999
CABALLERO RAGEL (Jesús), "Obras atribuídas a Zurbarán y su escuela en Jerez de la Frontera", *Revista de Historia de Jerez*, Jerez de la Frontera, nº 5, 1999, pp. 19-43.

Cabanis 1985
CABANIS (José), *Le Musée espagnol de Louis-Philippe*, París, 1985.

Cabello 1918
CABELLO LAPIEDRA (Luis María), "La Cartuja de Jerez", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI, 1918, pp. 241-254.

Cabra/Santiago Páez 1988
CABRA (María Dolores)/SANTIAGO PÁEZ (Elena María), *Iconografía de Sevilla 1400-1650*, Madrid, 1988.

Caillaud-Deguido 2004
CAILLAUD-DEGUIDO (Laurence), "Buraglio revisite le musée des Beaux-Arts de Lyon", *L'Estampille–L'Objet d'Art*, nº 390, abril de 2004, p. 9.

Calabrese 1995
CALABRESE (Omar), "La Véronique de Zurbarán: Un rituel figuratif", *La Part de l'Œil*, nº 11, 1995, pp. 16-29.

Calvo 1982
CALVO CASTELLÓN (Antonio), *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*, Granada, 1982.

Calvo 1988
CALVO CASTELLÓN (Antonio), "Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, I, nº 1, 1988, pp. 135-158

Calvo Serraller 1981
CALVO SERRALLER (Francisco), *Teoría de la pintura del siglo de Oro*, Madrid, 1981.

Calvo Serraller 1996-97
CALVO SERRALLER (Francisco), ver cat. exp. Budapest 1996-97.

Calvo Serraller 1999-2000
CALVO SERRALLER (Francisco), ver cat. exp. Bilbao 1999-2000.

Calvo Serraller 2000
CALVO SERRALLER (Francisco), "La revelación del último Zurbarán", *Antiquaria*, octubre de 2000, pp. 48-52.

Calvo Serraller 2002-03
CALVO SERRALLER (Francisco), ver cat. exp. Madrid 2002-03.

Calvo Serraller 2003
CALVO SERRALLER (Francisco), "Pintura española: Zurbarán, Gris y Vicente: Íntimo diálogo artístico", *Antiquaria*, marzo de 2003, pp. 64-68.

Calvo Serraller 2004-05
CALVO SERRALLER (Francisco), *Guía antológica de la exposición "El retrato español"*, Madrid, 2004-05.

Calzada/Santa Marina 1929
CALZADA (Andrés Manuel)/SANTA MARINA (Luys), *Estampas de Zurbarán*, Barcelona, 1929.

Camacho 1984 ver **Croche 1984**.

Camacho Martínez 2001
CAMACHO MARTÍNEZ (Rosario) *et al.*, *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, 2001.

Camard 1991
CAMARD (Florette), "Plácido Arango", *Galeries Magazine*, nº 41, febrero-marzo de 1991, pp. 121-129.

***Cambridge* 1960**
CAMBRIDGE (museo): *Cambridge Fitzwilliam Museum Catalogue*, I, 1960.

Camesasca 1988
CAMESASCA (Ettore), ver cat. exp. Martigny 1988.

Camón 1955
CAMÓN AZNAR (José), "Biblioteca: Fernando Jimenez Placer: Historia del Arte Español", *Goya*, nº 9, noviembre-diciembre de 1955, p. 219.

Camón [1961] 1985
CAMÓN AZNAR (José), *La Pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1961, "Summa Artis", XXV; ed. 1982; 4ª ed., Madrid, 1985.

Camón 1964
CAMÓN AZNAR (José), *Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, 1964.

Camón 1964
CAMÓN AZNAR (José)„ "Los cuadros de la Academia de Bellas Artes y del Museo Galdiano", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 79-83.

Camón 1965
CAMÓN AZNAR (José), "Modernidad de Zurbarán", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 306-311.

Camón 1965
CAMÓN AZNAR (José)„ "Casi todo Zurbarán", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 316-329.

Camón 1972
CAMÓN AZNAR (José), "San José en el arte español", *Goya*, nº 107, marzo-abril de 1972, pp. 306-313.

Camón 1973
CAMÓN AZNAR (José), ver cat. exp. Las Palmas de Gran Canaria 1973.

Campbell 2009
CAMPBELL (Sara), ver cat. exp. Nueva York 2009.

Campoy 1964
CAMPOY (Antonio Manuel), "Francisco de Zurbarán, un buen burgués", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 14-16.

Canaday 1973
CANADAY (John), "Fakes, Forgeries and a Benevolent Deception", *The New York Times*, 22 de julio de 1973.

Cano 1999
CANO RIVERO (Ignacio), ver cat. exp. Granada 1999.

Cano 2001-02
CANO RIVERO (Ignacio), ver cat. exp. Sevilla-Córdoba 2001-02.

Cano 2002
CANO RIVERO (Ignacio), ver cat. exp. Manderen 2002.

Cano 2002
CANO RIVERO (Ignacio)„ "Escenografía para un retablo. Las pinturas de Murillo para el Convento de Capuchinos de Sevilla", *Mus-A. Revista de las instituciones del patrimonio histórico*, nº 0, mayo de 2002, pp. 42-51.

Cano 2002
CANO RIVERO (Ignacio)„ ver cat. exp. Vitoria 2002.

Cano 2003
CANO RIVERO (Ignacio), "Seville's Artistic Heritage during the French Occupation", en cat. exp. Nueva York 2003, pp. 93-113.

Cano 2006 ver **Quiles/Cano 2006**.

Cano 2006-07
CANO RIVERO (Ignacio), ver cat. exp. Sevilla-Salamanca-Castres 2006-07.

Cano 2008-09
CANO RIVERO (Ignacio), ver cat. exp. Sevilla 2008-09.

Cano Navas 1984
CANO NAVAS (María Luisa), *El Convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, 1984.

Cansino 1997
CANSINO (Amalia), ver cat. exp. Sevilla 1997.

Cañedo 1982
CAÑEDO-ARGÜELLES (Cristina), *La Contrarreforma y España*, Oviedo, Ethos-Arte, nº 6, 1982.

Capone 1976
CAPONE (Père Daniele), *Iconografia di S. Giacomo della Marca nell' ambiente napoletano lungo i secoli*, Nápoles, 1976.

Carducho 1979
CARDUCHO (Vicente), *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633, ed Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979.

Carlat [1998] 1999
CARLAT (Michel), "De quelques chartreuses espagnoles au siècle des Lumières à travers le récit des voyageurs français du moment, et les révélations de l'obituaire de Bonnefoy", en *Los Cartujos en Andalucía*, II, Salzburgo, [1998], 1999.

Carlos Varona 2009
CARLOS VARONA (María Cruz de), "The Authority of Sacred Paintbrushes. Representing Medieval Sainthood in the Early Modern Period", ver cat. exp. Indianápolis 2009-10, pp. 100-119.

Carotti 1911
CAROTTI (Jules), *Catalogue du musée des Beaux-Arts*, Chambéry, 1911.

Carrascal 1973
CARRASCAL MUÑOZ (José María), *Zurbarán*, Madrid, 1973.

Carrascal 1995
CARRASCAL MUÑOZ (José María), "La Merced Descalza de Sevilla: Noticias sobre su historia y las pinturas de Zurbarán", *Goya*, nºs 247-248, julio-octubre de 1995, pp. 12-25.

Carrascal 1997
CARRASCAL MUÑOZ (José María), "Visión mística y éxtasis en la pintura de Zurbarán", *Goya*, nº 257, marzo-abril de 1997, pp. 289-302.

Carrascal 2001
CARRASCAL MUÑOZ (José María), ver cat. exp. Segovia 2001.

Carrasco 1985
CARRASCO GARCÍA (Antonio), *La Plaza Mayor de Llerena y otros estudios*, Madrid, 1985.

Carrasco Llanes 1974
CARRASCO LLANES (Virgilio), "Los Pueblos tras su historia. Bienvenida", *Revista de Estudios Extremeños*, XXX, 1974, pp. 287-292

Carriazo 1929
CARRIAZO (Juan de Mata), "Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde de Aguila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 1929, pp. 157-183.

Carrillo 1944
CARRILLO Y GARIEL (Abelardo), *Las Galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, México D.F., 1944.

Carter/Peat 1963
CARTER (David Giles)/PEAT (Wilbur), ver cat. exp. Indianápolis-Providence 1963.

Cascales 1905
CASCALES Y MUÑOZ (José), "Francisco de Zurbarán y la Exposición de sus cuadros", *España Moderna*, 1905, pp. 5-23.

Cascales [1911] 1931
CASCALES Y MUÑOZ (José), *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, Madrid, 1911; ed. inglesa, Nueva York, 1918; 2ª ed.española ampliada, Madrid, 1931.

Castan 1886
CASTAN (Auguste), *Catalogue des peintures, dessins, sculptures et antiquités*, Besançon, 1886.

Castan 1889
CASTAN (Auguste), *Histoire et description des musées de la ville de Besançon*, París, 1889.

Castillo 1949
CASTILLO (Alberto del), "La Anunciación de Zurbarán en la Sala Pares", *Diario de Barcelona*, 29 de diciembre de 1949, p. 4.

Castillo 1949
CASTILLO (Alberto del), *Bernabé de Ayala, discípulo de Zurbarán*, Sevilla 1950.

Castillo Utrilla 1988
CASTILLO UTRILLA (María José del), *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*, Sevilla, 1988, pp. 23-24.

Castón 1947
CASTÓN (Fernando), "Zurbarán y la Casa de los Morales-Llerena", *Revista de Estudios Extremeños*, III, 1947, pp. 438-439.

Castro 1845
CASTRO (Alejandro de), *Historia de Xerez de la Frontera*, Cádiz, 1845.

Caturla 1943-44
CATURLA (María Luisa), "Borgianni en Valladolid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1943-44, pp. 99-102.

Caturla 1944
CATURLA (María Luisa), *Arte de Épocas inciertas*, Madrid, 1944.

Caturla 1945
CATURLA (María Luisa), "New Facts on Zurbarán", *The Burlington Magazine*, LXXXVII, diciembre de 1945, pp. 302-304.

Caturla 1945
CATURLA (María Luisa)„ "Zurbarán en el Salón de Reinos", *Archivo Español de Arte*, XVIII, 1945, pp. 292-300.

Caturla 1947
CATURLA (Maria Luisa), "Zurbarán en Llerena", *Archivo Español de Arte*, XX, 1947, pp. 265-284.

Caturla 1947
CATURLA (María Luisa)„ "Pinturas, Frondas y Fuentes del Buen Retiro", *Revista de Occidente*, Madrid, 1947, pp. 9-50.

Caturla 1947
CATURLA (María Luisa)„ "Zurbarán at the "Hall of Realms" at the Buen Retiro", *The Burlington Magazine*, LXXXIX, febrero de 1947, pp. 42-45.

Caturla 1947
CATURLA (María Luisa)„ "Los Retratos de Reyes del "Salón Dorado" en el antiguo Alcázar de Madrid", *Archivo Español de Arte*, XX, 1947, pp. 1-10.

Caturla 1948
CATURLA (María Luisa), "Bodas y obras juveniles de Zurbarán", *Anejos de Boletín de la Universidad de Granada*, 1948, pp. 5-45.

Caturla 1948
CATURLA (María Luisa)„ "Noticias sobre la familia de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 125-127.

Caturla 1948
CATURLA (María Luisa)„ "Conjunto de Zurbarán en Zafra", *A.B.C.*, Madrid, 20 de abril de 1948.

Caturla 1948
CATURLA (María Luisa)„ "El Coleccionista madrileño don Pedro de Arce, que poseyó las *Hilanderas* de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 292-304.

Caturla 1949
CATURLA (María Luisa), "Andanzas e infortunios de Juan de Salazar "El Viejo"", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1949, (Any U„, Cuadrn 4), pp. 443-450.

Caturla 1951
CATURLA (María Luisa), "Zurbarán exporta a Buenos Aires", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 4, 1951, pp. 27-30.

Caturla 1952
CATURLA (María Luisa), "A Retable by Zurbaran", *The Burlington Magazine*, XCIV, febrero de 1952, pp. 47-48.

Caturla 1953
CATURLA (María Luisa), Introducción del catálogo *Exposición Zurbarán*, Granada, 1953, pp. 7-30; reeditado en *Zurbarán, Estudio y catálogo de la Exposición celebrada en Granada en junio de 1953*, Madrid, 1953, pp. 23-48. Fichas de los dos catálogos.

Caturla 1955
CATURLA (María Luisa), "Zurbarán. By Martin S. Soria", *The Burlington Magazine*, XCVII, marzo de 1955, pp. 89-90.

Caturla 1955
CATURLA (María Luisa)„ "Sobre un viaje de Mazo a Italia hasta ahora ignorado", *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 1955, pp. 73-75.

Caturla 1956
CATURLA (María Luisa), "Andrés López Polanco", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XI, 1956, pp. 389-405.

Caturla 1957
CATURLA (María Luisa), "Don Juan de Zurbarán", *Boletín de la Real Academia de Historia*, Madrid, CXLI, nº 1, 1957, pp. 269-286.

Caturla 1959
CATURLA (María Luisa), "Ternura y primor de Zurbarán", *Goya*, nº 30, mayo-junio de 1959, pp. 342-345.

Caturla 1959-60
CATURLA (María Luisa), ver cat. exp. Estocolmo 1959-60.

Caturla 1960
CATURLA (María Luisa), "Cartas de pago de los doce cuadros de batallas para el Salón de Reinos del Buen Retiro", *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 333-355.

Caturla 1960
CATURLA (María Luisa)„ "Velázquez y Zurbarán", en *Varia Velazqueña*, Madrid, I, 1960, pp. 463-470.

Caturla 1961
CATURLA (María Luisa), "Zurbarán, las casas de Morales y la pleitadora Paula", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 231-245.

Caturla 1963-66 y 1968-69
CATURLA (María Luisa), "Documentos en torno a Juan de Espinal, raro coleccionista madrileño", I y II, *Arte Español*, 1963-66, pp. 1-10 y 1968-69, pp. 5-8.

Caturla 1964
CATURLA (María Luisa), "Fin y muerte de Francisco de Zurbarán", *Documentos recogidos y comentados por María Luisa Caturla. Ofrecidos en la conmemoración del III centenario. Editados por la Dirección general de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia*, Madrid, 1964.

Caturla 1964
CATURLA (María Luisa)„ "Zurbarán en San Pablo de Sevilla", *Revista de Estudios Extremeños*, XX, 1964, pp. 289-301.

Caturla 1964
CATURLA (María Luisa)„ "Zurbarán en Llerena ¿Camino de Guadalupe?", *Guadalupe*, XLVII, nº 551, mayo-junio de 1964, s.p.

Caturla 1964
CATURLA (María Luisa)„ "Sobre la ordenación de las pinturas de Zurbarán en la Sacristía de Guadalupe", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 185-186.

Caturla 1964-65
CATURLA (María Luisa), "Vida y evolución artística de Zurbarán", en cat. exp. Madrid 1964-65, pp. 15-57.

Caturla 1965
CATURLA (María Luisa), "La Santa Faz, de Zurbarán, "trompe-l'œil" a lo divino", *Goya*, nºs64-65, enero-abril de 1965, pp. 202-205.

Caturla 1965
CATURLA (María Luisa)„ "Otros dos Cesares a caballo zurbaranescos", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1965, pp. 197-201.

Caturla 1968
CATURLA (María Luisa), *El Conjunto de Las Cuevas*, "Forma y Color. Los grandes ciclos del arte", Granada, nº 41, 1968.

Caturla 1968-69
CATURLA (María Luisa), "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, 1968-69, pp. 145-221.

Caturla 1971
CATURLA (María Luisa), "Josefa y Zurbarán", en *Memoriam de João Couto*, Lisboa, 1971, pp. 25-29.

Caturla [1973] 1978
CATURLA (María Luisa), "La Verdadera fecha del retablo madrileño de San Hermenegildo", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte* [1973], Granada, 1978, pp. 49-55.

Caturla 1979
CATURLA (María Luisa), "Dos documentos sobre los descendientes de Zurbarán", *Academia*, 2º semestre 1979, pp. 115-119.

Caturla/Delenda 1994
CATURLA (María Luisa), *Francisco de Zurbarán*. Tradución, adaptación y aparato crítico de DELENDA (Odile), París, 1994.

Caulibus 1958
CAULIBUS (Fray Juan de, Pseudo-Buenaventura), *Méditations sur la vie du Christ*, París, 1958.

Causa 1964-65
CAUSA (Raffaello), ver cat. exp. Nápoles-Zúrich-Rotterdam 1964-65.

Causa 1972
CAUSA (Raffaello), "La Natura morta a Napoli nel sei e nel settecento", *Estratto dal quinto volume della storia di Napoli*, 1972, p. 1051, nota 102.

Cavalli 1995
CAVALLI-BJÖRKMAN (Görel), ver cat. exp. Estocolmo 1995.

Cavestany [1936] 1940
CAVESTANY (Julio), ver cat. exp. Madrid 1940.

***Caylus* 1992**
CAYLUS: El gusto español. Antiguos Maestros, Madrid, 1992.

***Caylus* 1993-94**
CAYLUS: De la Edad Media al Romanticismo, Madrid, 1993-94.

***Caylus* 1997-98**
CAYLUS: Pinturas de cuatro siglos, Madrid, 1997-98.

***Caylus* 2001**
CAYLUS: *Caylus*, Madrid, [2001].

***Caylus* 2006**
CAYLUS: *Old Master Paintings*, Madrid, 2006.

Ceán [1800] 1965, 2001
CEÁN BERMÚDEZ (Juan Agustín), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800; reed.facsímil, Madrid, 1965, 6 vols., y Madrid, 2001 (prefacio de Miguel Morán Turina).

Ceán [1804] 1981
CEÁN BERMÚDEZ (Juan Agustín), *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804; reed. 1981 (con estudio preliminares de Vicente Lleó Cañal).

Ceán 1804
CEÁN BERMÚDEZ (Juan Agustín), *Descripción artística del Hospital de la Sangre de Sevilla*, Valencia, 1804.

Cesena 1839
CESENA (Amédée de), "Francisco Zurbarán", *L'Artiste*, 2ª serie, I, 1839, pp. 396-398.

Champion 1993 ver **Boyer/Champion 1993**.

Chardon 1992
CHARDON (Christine), *Influences romaines et bolonaises dans la gestuelle de la peinture sacrée à Seville au XVIIe siècle*. Tesis inédita de D.E.A. bajo la dirección de Monsieur Claude Esteban, Paris IV Sorbonne, 1992, 2 vols.

Chastel 1978
CHASTEL (André), "La Véronique", *Revue de l'Art*, nºs 40-41, 1978, pp. 71-82.

Chastel 1994
CHASTEL (André), "La Sainte Face", *FMR.*, nº 49, 1994, pp. 29-50.

Chaudonneret 1989-90
CHAUDONNERET (Marie Claude), ver cat. exp. Lyon 1989-90.

Chazal 1994
CHAZAL (Guy), ver cat. exp. México 1994.

Checa/Morán 1986
CHECA CREMADES (Fernando)/MORÁN TURINA (José Miguel), *El Barroco*, Madrid, 1986.

Chenesseau 1925
CHENESSEAU (Georges), *La Cathédrale d'Orléans*, Orleans, 1925.

Cherry 1985
CHERRY (Peter), "The Contract for Francisco de Zurbarán's Painting of Hieronymite Monks for the Sacristy of the Monastery of Guadalupe", *The Burlington Magazine*, CXXVII, junio de 1985, pp. 374-381.

CHERRY (Peter), 1995, ver **Jordan/Cherry 1995**.

Cherry 1995
CHERRY (Peter), "Francisco de Zurbarán by María Luisa Caturla" (Book Reviews), *The Burlington Magazine*, CXXXVIII, septiembre de 1995, pp. 627-628.

Cherry 1996
CHERRY (Peter), "El bodegón con cuatro vasijas de Francisco de Zurbarán", en *Obras Maestras del Museo del Prado*, Madrid, 1996, pp. 171-181.

Cherry 1997-98 ver ***Caylus* 1997-98**.

Cherry [1997] 1999
CHERRY (Peter), "La formación de los pintores en los talleres sevillanos", en *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*, Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997] 1999, pp. 49-70.

Cherry 1998
CHERRY (Peter), "Don Juan de Zurbarán, Sevillian Still-Life Painter", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 111-122.

Cherry 1998
CHERRY (Peter)„ ver cat. exp. Barcelona 1998.

Cherry 1999
CHERRY (Peter), *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Aranjuez, 1999.

Cherry 1999
CHERRY (Peter)„ "Séville and elsewhere Zurbarán", *The Burlington Magazine*, febrero de 1999, pp. 130-132.

Cherry 1999
CHERRY (Peter)„ ver cat. exp. Fort Worth-Los Ángeles 2002.

Cherry 2002-03
CHERRY (Peter), ver cat. exp. Madrid 2002-03.

Cherry 2004
CHERRY (Peter),ver cat. exp. Madrid 2004.

Cherry 2006
CHERRY (Peter), "Bodegón [Zurbarán]", *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, II, 2006, pp. 513-515.

Cherry 2008
CHERRY (Peter), "Santas Justa y Rufina: una nota iconográfica", en cat. exp. Sevilla 2008.

Chevillot 1995
CHEVILLOT (Catherine), en *La Collection du musée de Grenoble. Peintures, sculptures du XIXe siècle*, Grenoble, París, 1995.

Chevrillon 1988 ver Delenda 1988
CHEVRILLON (Olivier), "Avant-propos", en cat. exp. Nueva York-París 1987-88.

***Chicago* 1922**
CHICAGO (museo): *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, XVI, nº 4, septiembre de 1922.

***Chicago* 1925**
CHICAGO (museo): *The Art Institute of Chicago. A Guide to the Paintings in the Permanent Collection*, Chicago, 1925.

***Chicago* 1953**
CHICAGO (museo): *An Illustrated Guide to the Collections of the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1953.

Chicago 1961
CHICAGO (museo): *Paintings in the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1961.

Choppy 1991
CHOPPY (Étienne), *L'Annonciation*, Marsella, 1991.

Chudant 1929
CHUDANT (Ad.), *Musée de Besançon. Catalogue des peintures et dessins*, Besançon, 1929.

Cienfuegos 1986
CIENFUEGOS LINARES (Julio), "Zurbarán", en *Historia de la Baja Extremadura*, II, Badajoz, 1986, pp. 719-761.

Cintas 1991
CINTAS DEL BOT (Adelaida), *Iconografía del rey San Fernando en la pintura de Sevilla*, Sevilla, 1991.

Civil 2000
CIVIL (Pierre), "Des mots dans la peinture au siècle d'or", en *Peinture et Écriture 3. Frontières éclatées*, París, 2000, pp. 223-236.

Civil 2002
CIVIL (Pierre), "L'image du martyr dans l'Espagne post-tridentine. Autour de quelques représentations de martyrs chartreux et mercédaires", *Cauces. Revue d'études hispaniques*, nº 3, 2002, pp. 75-90.

Clair 1996
CLAIR (Jean), *Éloge du visible. Fondements imaginaires de la science*, París, 1996.

Clarke 1997
CLARKE (Michael), "Chefs-d'œuvre de la National Gallery of Scotland", *L'Estampille–L'Objet d'Art*, nº 309, enero 1997, pp. 52-61.

Claudel 1952-53
CLAUDEL (Paul), ver cat. exp. París 1952-53.

Clément 1872
CLÉMENT DE RIS (Louis), *Les Musées de Province, histoire et description*, París, 1872, 2ª edición revisada y ampliada.

Clément 1879
CLÉMENT DE RIS (Louis), "Musée du Nord: Musée impérial de l'Ermitage à Saint Pétersbourg", *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, abril de 1879, pp. 342-352.

***Clifden* 1893**
CLIFDEN (colección): *Collection of Viscount Clifden*, Londres, 6 de mayo de 1893.

Clifford [1989] 1996
CLIFFORD (Timothy) *et al.*, *Les Galeries nationales d'Écosse*, Londres, [1989] 1996.

Clifton 1997-98
CLIFTON (James), ver cat. exp. Houston 1997-98.

Clop 1922
CLOP (Eusèbe,O.F.M.), *Saint Bonaventure*, París, 1922.

Cloulas 1993
CLOULAS (Annie), *Greco*, París, 1993.

Coe 1972
COE (Ralph T.), "Zurbarán and Mannerism", *Apollo*, diciembre de 1972, pp. 494-497.

Coe-Wixom 1982
COE-WIXOM (Nancy), en *European Paintings of the 16th. 17th and 18th Centuries, The Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 1982.

Coffin 1977
COFFIN HANSON (Anne), *Manet and the Modern Tradition*, New Haven, Londres, 1977, p. 104.

Cogniat 1963
COGNIAT (Raymond), "Révélations de l'exposition de peinture espagnole", *Le Figaro*, 29 de enero de 1963.

Cohen 1978
COHEN (Ronald), ver cat. exp. Londres 1978 y París 1978.

Cohen 1979
COHEN (Ronald), ver cat. exp. Londres 1979.

Cohen 1983
COHEN (Ronald), ver cat. exp. Londres 1983.

Cohen 1996
COHEN (Ronald), ver cat. exp. Londres 1996.

Cohen 2000
COHEN (Ronald), ver cat. exp. Maastricht 2000.

Coley 1963
COLEY (Curtis G.), "Saint Francis in Prayer by Zurbarán", *Art Association of Indianapolis Bulletin*, Herron Museum of Art, XLIX, nº 5, febrero de 1963, pp. 4-8.

Coley 1963
COLEY (Curtis G.),, ver cat. exp. Indianápolis-Providence 1963.

Collantes [1884] 1980
COLLANTES DE TERÁN Y DELORME (Francisco), *Los Establecimientos de caridad en Sevilla*, Sevilla, I, 1884; II, 1886; ed. 1980.

Collantes 1939-55 ver **Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939-55.**

Collantes [1966] 1970
COLLANTES DE TERÁN Y DELORME (Francisco), *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, [1966], 2ª ed. 1970.

Collins 1929
COLLINS BAKER (C. H.), *Catalogue of the Pictures at Hampton Court*, Glasgow, 1929.

Colnaghi 1974
COLNAGHI (P. et D.), ver cat. exp. Londres 1974.

Colón 1841
COLÓN Y COLÓN (Juan), *Sevilla artística*, Sevilla, 1841.

Comes 1964
COMES (Francisco Tomás), "250 Fichas Bibliográficas", *Mundo Hispánico*, nº 17, 1964, pp. 91-94.

Comte [1978] 1993
COMTE (Philippe), *Musée des Beaux-Arts. Catalogue raisonné des peintures*, Pau, 1978; 2ª ed. revisada, corregida y aumentada, 1993.

Communaux 1914
COMMUNAUX (Eugène), "Emplacements actuels des tableaux du musée du Louvre catalogués par Frédéric Villot (Écoles d'Italie et d'Espagne)", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1914, pp. 65-154.

Conde C. 1998 ver **Navascués/Conde 1998.**

Conde 1961
CONDE (Fabián), "La Crítica sobre Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, nº 2-3, 1961, pp. 387-405.

Conte 1925
CONTE (Augusto), "Un cuadro poco conocido de Zurbarán: la Inmaculada del Museo de Posen", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cadiz*, 1925, pp. 33-39.

Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya ver **Lozoya.**

Conway 1925
CONWAY (M.), *Art Treasures in Soviet Russia*, Londres, 1925.

Copertini 1926
COPERTINI (Giovanni), *La Pinacoteca Stuard di Parma*, Parma, 1926.

Cornejo [1998] 1999
CORNEJO (Francisco J.), "Zurbarán y el teatro sevillano de su época", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998], 1999, pp. 91-109.

Cordero 2002
CORDERO RUIZ (Juan), "¿Una pintura de Bernabé de Ayala en Lebrija?", *Boletín de Bellas Artes de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, octubre de 2002, pp. 103-115.

***Corpus Velazqueño* 2000**
CORPVS VELAZQVEÑO, Documentos y Textos, director del proyecto José Manuel PITA ANDRADE, edición y compilación por Angel ATERIDO FERNÁNDEZ, Madrid, 2000, 2 vols.

***Corpus Alonso Cano* 2002**
CORPVS ALONSO CANO. Documentos y Textos, director del proyecto de José Manuel PITA ANDRADE, edición y compilación por Angel ATERIDO FERNÁNDEZ, Madrid, 2002, 2 vols.

Corzo 1984
CORZO SÁNCHEZ (Ramón), "La Cartuja de Jerez", en *Enciclopedia Gráfica Gaditana*, Cádiz, I, nº 2, 1984.

Couto 1947
COUTO (J.B.), *Diálogo sobre la historia de la pintura en México (1860-1861)*, México D.F., 1947.

Couto [1945] 1951
COUTO (João), *"Apostolado de Zurbarán"*, Lisboa, 1ª ed. 1945, 2ª ed 1951.

Couto [1951] 1956
COUTO (João), *Roteiro das pinturas*, Lisboa, 1ª ed. 1951, 2ª ed. 1956.

Couto 1961
COUTO (João), "A proposito do Apostolado de Zurbarán existente no Museu de Arte Antiga de Lisboa", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 415-421.

Crichton 1997
CRICHTON-STUART (Anthony), "A Zurbarán Masterpiece", *Christie's International Magazine*, enero-febrero de 1997, pp. 18-19.

Croche 1984
CROCHE DE ACUÑA (F.), *La Colegiata de Zafra (1609-1851). Crónica de Luces y Sombras*. (prefacio de D.A. Camacho Mácias), Zafra, 1984.

Crombie 1976
CROMBIE (Théodore), "Masters of Light and Shade", *Apollo*, junio de 1976, p. 524.

Crossling 1991
CROSSLING, (Bryan), *The Bowes Museum Barnard Castle. Spanish Paintings*, Cleveland, 1991.

Cruz de Amenabar/Viñuales 1995
CRUZ DE AMENABAR (Isabel)/VIÑUALES (Graciela M.), "La pintura en Chile y en el Virreinato del Río de la Plata" en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, 1995, pp. 177-188.

Cruz Valdovinos 1975
CRUZ VALDOVINOS (José Manuel), "Sobre Juan de Arfe y Francisco de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XLVIII, 1975, pp. 271-276.

Cruz Valdovinos 1991
CRUZ VALDOVINOS (José Manuel), "Sobre el maestro de Zurbarán y su aprendizage", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1991, pp. 490-492.

Cruz Valdovinos 2003
CRUZ VALDOVINOS (José Manuel), "La exaltación de las artes", en cat. exp. Madrid 2003.

Cruz Yábar 2008
CRUZ YÁBAR (Juan María), "Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá", *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 2008, pp. 379-394.

Cruzada 1865
CRUZADA VILLAAMIL (Gregorio), *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* [Museo de la Trinidad], Madrid, 1865.

Cruzada 1874
CRUZADA VILLAAMIL (Gregorio), *Revista de Europa*, II, 1874, pp. 106-107.

Cuartero 1950, 1954
CUARTERO Y HUERTA (Baltasar), *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas y de su filial de Cazalla de la Sierra*, Madrid, 1950 y 1954, 2 vols.

Cuenca 2008 ver **Lacarta/Cuenca/Plana 2008.**

Cueto 1994
CUETO (Ronald), "La piedad y la política en la pintura de Zurbarán: Analectas iconográficas", *Estudios Segovianos*, XXXV, nº 91, 1994, pp. 663-710.

Cunnar 1988
CUNNAR (Eugène R.), "Jérôme Nadal and Francisco Pacheco:a Print and a Verbal Source for Zurbarán's Circumcisio 1639", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, XXXIII, 1988, pp. 105-112.

Cunningham 1951
CUNNINGHAM (Charles C.), "How to Buy?-and what", *Art News*, noviembre de 1951, pp. 30-33, 60.

Curie 1999
CURIE (Pierre), "Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France", *Revue de l'Art*, 1999, pp. 44-53.

Curie 2005 ver **Delenda/Curie 2005.**

Curtis 1883
CURTIS (Charles B.), *Velazquez and Murillo*, Londres-Nueva York, 1883.

Cuyàs 1992
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Barcelona 1992.

Cuyàs 1996
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Barcelona 1996.

Cuyàs 1997
CUYÀS (María Margarita), ver cat exp Barcelona 1997

Cuyàs 1998
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Cuyàs 1998-99
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Ámsterdam 1998-99.

Cuyàs 1998-99
CUYÀS (María Margarita),, ver cat. exp. Palma de Mallorca 1998-99.

Cuyàs 1999
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Valladolid 1999.

Cuyàs 1999-2000
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Bilbao 1999-2000.

Cuyàs 2000
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Río de Janeiro 2000.

Cuyàs 2004
CUYÀS (María Margarita), *Guía*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2004.

Cuyàs 2005
CUYÀS (María Margarita), "La colleció d'Art del Renaixement i barroc", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2005, pp. 75-79, 176.

Cuyàs 2005-06
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Barcelona 2005-06.

Cuyàs 2007-08
CUYÀS (María Margarita), ver cat. exp. Nápoles 2007-08.

Cuyàs 2009-10
CUYÀS (María Margarita),
ver cat. exp. Madrid 2009-10.

Cuzin 1982 ver **Laclotte/Cuzin 1982.**

Cuzin/Dupuy 1993
CUZIN (Jean-Pierre)/DUPUY (Marie-Anne), ver cat. exp. París 1993.

Czobor 1971
CZOBOR (Ágnes), *Le Musée des Beaux-Arts*, Budapest, 1971.

D

Dabrio 1974
DABRIO GONZÁLEZ (María Teresa)," Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVIII. Relación de obras artísticas", *Archivo Hispalense*, LVII, nº176, 1974, pp. 89-147.

Dabrio 1975
DABRIO GONZÁLEZ (María Teresa), *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*, Sevilla, 1975.

Dagen 1988
DAGEN (Philippe), "Un primitif au siècle d'or", *Le Monde*, 16 de enero de 1988.

Daltabuit 2004
DALTABUIT (Eudald), ver cat. exp. París 2004.

***Dallas* 1967**
DALLAS (museo): "Southern Methodist University, The Virginia Meadows Museum, Recent Acquisitions", 1967.

Danton 1876
DANTON (J.), *Beaux-Arts. Album de l'exposition rétrospective d'Orléans en 1876*, Orléans, 1876.

Da Rocha 1934
DA ROCHA (Augusto), "Galerías privadas", *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, III, abril de 1934.

Davidson/Katchalina 1962
DAVIDSON (I.), KATCHALINA (G.), *Les Trésors de L'Ermitage*, Leningrado, 1962.

Debaisieux 1994
DEBAISIEUX (Françoise), *Caen, musée des Beaux-Arts. Peintures des écoles étrangères*, Caen, 1994.

Defenbacher 1954
DEFENBACHER (D.S.), ver cat. exp. Fort Worth 1954.

Delacroix 1931-32
DELACROIX (Eugène), *Journal. 1822-1863*, Introducción y notas por André Joubin, París, 1931-32.

Delaforce 1986
DELAFORCE (Angela), ver cat. exp. Londres 1986.

Delehaye 1932
DELEHAYE (Hyppolite), "S. Romain, martyr d'Antioche", *Analecta Bollandiana*, I, 1932, pp. 241-283.

Deleito 1955
DELEITO Y PIÑUELA (José), *El Rey se divierte*, Madrid, 1955.

Delenda 1988
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Nueva York-París 1987-88 (versión francesa).

Delenda 1988
DELENDA (Odile),, *Zurbarán, Le Petit Journal des grandes expositions*, París, nº 177, 1988.

Delenda 1988
DELENDA (Odile),, "Les saints de Zurbarán et la propagation de la foi", *L'Estampille*, nº 210 H, 1988, pp. 36-49.

Delenda 1988
DELENDA (Odile),, "Zurbarán, interprète idéal de la Contre-Réforme espagnole", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 2, 1988 pp. 117-126.

Delenda 1988
DELENDA (Odile),, "L'art au service du dogme, contribution de l'école sévillane à l'iconographie de l'Immaculée Conception", *Gazette des Beaux-Arts*, CXI, abril de 1988, pp. 239-248.

Delenda 1988
DELENDA (Odile),, "Les peintures de Zurbarán, instrument de la réforme dominicaine dans la Séville du siècle d'or", *Sedes Sapientiae*, nº 24, 1988, pp. 27-35.

Delenda 1988
DELENDA (Odile),, ver cat. exp. Madrid 1988.

Delenda 1989
DELENDA (Odile), "Zurbarán et les chartreuses d'Andalousie", *Analecta Cartusiana*, I, nº 1, 1989, pp. 61-76.

Delenda 1990
DELENDA (Odile), "Les représentations de saint Joseph et l'Enfant Jésus dans l'art de la Contre-Réforme", *Sedes Sapientiae*, nº 31, 1990, pp. 3-14.

Delenda 1993
DELENDA (Odile), "Zurbarán et Murillo, peintres pour le Nouveau Monde?", en *L'Heure de Dieu sur le nouveau monde*, Actas del coloquio 21 de noviembre de 1992, y en *L'Astrolabe*, nº 99, 1993, pp. 16-24.

Delenda 1993
DELENDA (Odile),, *Velázquez, peintre religieux*, París, 1993.

Delenda 1994 ver **Caturla/Delenda 1994.**

Delenda 1994
DELENDA (Odile),, "Les représentations picturales de saint Jérôme", *Sedes Sapientiae*, nº 49, 1994, pp. 25-32.

Delenda [1994] 1998
DELENDA (Odile), "Vignon et l'atelier de Zurbarán", en *Claude Vignon en son temps*, Actas del coloquio internacional de la universidad de Tours [1994], 1998, pp. 209-213.

Delenda 1995
DELENDA (Odile), "Zurbarán à Madrid, 1658-1664", *L'Œil*, nº 471, mayo de 1995, pp. 32-39.

Delenda 1996
DELENDA (Odile), "L'enfance du Christ dans l'art, présage de la Rédemption", *Sedes Sapientiae*, nº 55, 1996, pp. 33-48.

Delenda 1997
DELENDA (Odile), "Les archanges dans l'art", *Sedes Sapientiae*, nº 61, 1997, pp. 23-41.

Delenda [1997] 1999
DELENDA (Odile), "Biografía ilustrada de Francisco de Zurbarán, nuevos datos", en *Zurbarán ante su centenario* [1598-1998], Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid [1997], 1999, pp. 71-100.

Delenda 1998
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Delenda 1998
DELENDA (Odile),, "Precisiones sobre la vida y la obra de Francisco Zurbarán", pp. 12-25 y ficha nº 51, en cat. exp. Sevilla 1998.

Delenda 1998
DELENDA (Odile),, "Zurbarán: dix ans après", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 125-138.

Delenda 1998
DELENDA (Odile),, "La vie et l'œuvre de Zurbarán à travers les documents" y "Bilan d'un centenaire", *Dossier de l'Art Zurbarán*, nº 53, diciembre de 1998, pp. 8-25, 26-37.

Delenda 1998
DELENDA (Odile),, "Zurbarán. Estado de la cuestión", en LORENZANA DE LA PUENTE et al. 1998, pp. 477-488.

Delenda [1998] 1999
DELENDA (Odile), "Zurbarán en la actualidad: nuevos documentos, nuevos cuadros, nuevas orientaciones", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 15-23.

Delenda 1998-2000
DELENDA (Odile), cat. exp. Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000.

Delenda 1999
DELENDA (Odile), *Sur la terre comme au ciel, Zurbarán*, París, 1999.

Delenda 2000
DELENDA (Odile), "Francisco de Zurbarán", en *Summa Pictórica. VII. El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Barcelona, 2000, pp. 151-165.

Delenda 2000-01
DELENDA (Odile), "Zurbarán: su vida, su obra", ver cat. exp. Bilbao 2000-01, pp. 38-58.

Delenda 2001
DELENDA (Odile), "Zurbarán después de su IV centenario (nuevos documentos, obras nuevas)", *Archivo Español de Arte*, nº 293, 2001, pp. 1-17.

Delenda 2001
DELENDA (Odile),, ver cat. exp. México 2001.

Delenda 2001-02
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Granada 2001-02 y Madrid 2002.

Delenda [2001] 2002
DELENDA (Odile), "La Magdalena en el arte un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, [2001] 2002, pp. 277-289.

Delenda 2002
DELENDA (Odile), "Las santas de Alonso Cano en la colección Soult", *Goya*, enero-febrero de 2002, pp. 4-9.

Delenda 2002
DELENDA (Odile),, "Alonso Cano y Francisco de Zurbarán: atribuciones problemáticas", en *Alonso Cano y su época*, Actas del symposium internacional, Granada, 2002, pp. 117-137.

Delenda [2002] 2003
DELENDA (Odile), "Zurbarán y la crítica francesa de arte en el siglo XIX", en *El arte español fuera de España*, XI Jornadas Internacionales de Historia del Arte, CSIC, Madrid, [2002] 2003, pp. 513-530.

Delenda 2003
DELENDA (Odile), "Nadal, Ribadeneira et Pacheco: l'influence des premiers jésuites sur l'art espagnol du siècle d'or",en cat. exp. *Baroque vision jésuite, du Tintoret à Rubens*, Caen, 2003, pp. 232-247.

Delenda 2004
DELENDA (Odile), *Zurbarán en la sacristía de Guadalupe*, Madrid, 2004.

Delenda 2004
DELENDA (Odile),, "En la tierra como en el cielo: la sacralización de la vida cotidiana en la obra de Zurbarán", en *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*, Madrid, 2004, pp. 217-230.

Delenda 2005
DELENDA (Odile), "San Antonio de Padua: un Zurbarán inédito recuperado en Normandía", *Goya*, nos 307-308, junio-octubre de 2005, pp. 243-248.

Delenda 2005
DELENDA (Odile),, "La naissance d'un grand peintre. Murillo, peintre de la douceur", *Dossier de l'Art*, nº 115, 2005, pp. 20-31.

Delenda 2005-06
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Sevilla-Bilbao 2005-06.

Delenda 2006
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Oviedo 2006.

Delenda 2006
DELENDA (Odile),, *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid, 2006, 6 vols., pp. 395-397, 1986-1987, 2239-2245.

Delenda 2007
DELENDA (Odile), "Zurbarán en Llerena: recuperación de una obra maestra", en *Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 326-333.

Delenda 2007
DELENDA (Odile),, *Francisco de Zurbarán*, Madrid, 2007.

Delenda 2007
DELENDA (Odile),, "La Virgen niña dormida", *Miriam*, nº 351, mayo-agosto de 2007, pp. 97-104.

Delenda 2007
DELENDA (Odile),, "Sapientiae laus. Images de la Vierge enfant chez Zurbarán", *Sedes Sapientiae*, nº 100, 2007, pp. 37-51.

Delenda 2007
DELENDA (Odile),, "Aparición de san Pedro Apóstol a san Pedro Nolasco", en *100 obras maestras del Museo Nacional del Prado*, Madrid, III, 2007, pp. 30-33.

Delenda 2008
DELENDA (Odile), "El mecenazgo y la propaganda de los Dominicos en la obra de Zurbarán", en *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Departamento de Historia de Arte, Instituto de Historia, 2008, pp. 507-522.

Delenda 2008
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Madrid 2008.

Delenda 2009
DELENDA (Odile), *Francisco de Zurbarán. "La fondation de l'Ordre de la Merci"*, París, 2009, ed. trilingue: francés, inglés y español en CDRom.

Delenda 2009-10
DELENDA (Odile), ver cat. exp. Bilbao-Sevilla.

Delenda 2010
DELENDA (Odile), ver cat. exp. París 2010.

Delenda 2010
DELENDA (Odile), en cat. venta Sevilla, Arte, 14 de mayo de 2010.

Delenda/Curie 2005
DELENDA (Odile)/CURIE (Pierre), "Un nouveau tableau de Zurbarán en Normandie", *In Situ. Revue de l'Inventaire*, número especial, septiembre de 2005 (internet).

Delenda/Garraín 1995
DELENDA (Odile)/GARRAÍN VILLA (Luis), "Zurbarán à Llerena", *Gazette des Beaux-Arts*, enero de 1995, pp. 17-30.

Delenda/Garraín 1998
DELENDA (Odile)/GARRAÍN VILLA (Luis), "Zurbarán sculpteur: Aspects inédits de sa carrière et de sa biographie", *Gazette des Beaux-Arts*, marzo de 1998, pp. 125-138.

Delenda/Garraín/Iruretagoyena 2000
DELENDA (Odile)/GARRAÍN VILLA (Luis)/IRURETAGOYENA (Ana), *Francisco de Zurbarán, Cristo crucificado, c. 1636, Llerena*, folleto publicado por la Junta de Extremadura, 2000.

Delenda/Navarrete 2005-06
DELENDA (Odile), NAVARRETE PRIETO (Benito), "El conjunto de San Buenaventura de Sevilla como exponente del naturalismo", ver cat. exp. Sevilla-Bilbao 2005-06, pp. 99-122.

Delgado 1956
DELGADO VARELA (José María), "Sobre la canonización de San Pedro Nolasco", *Estudios*, XII, nos 35-36, 1956, pp. 265-295.

De Martini 1998
DE MARTINI (Vega), ver cat. exp. Padula 1998.

Demerson 1953
DEMERSON (Georges), "À propos du saint François d'Assise de Zurbarán", *Bulletin des musées lyonnais*, IV, 1953, pp. 69-80.

Demonts/Huteau 1922
DEMONTS (Louis), HUTEAU (Lucien), *Musée national du Louvre. Catalogue général des peintures exposées dans les galeries du musée national du Louvre*, París, 1922.

Denisart 1920
DENISART (R.), *Petit guide du musée de Chartres*, Chartres, 1920.

Descargues 1961
DESCARGUES (Pierre), *Le Musée de L'Ermitage*, París, 1961.

Destéfano 1949
DESTÉFANO (José R.), "Zurbarán, pintor de la devoción monacal", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 15, 1949, pp. 181-189.

***Detroit* 1930**
DETROIT (museo): *Catalogue of Paintings in the Permanent Collection of The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, 1930.

***Detroit* 1967**
DETROIT (museo): *Paintings in The Detroit Institute of Art. A Check List of the Paintings acquired before January 1967*, 1967.

Di Fabio 1991 ver **Tagliaferro/Di Fabio 1991.**

Di Fabio 1998-99
DI FABIO (Clario), ver cat. exp. Milán 1998-99.

Díaz 1990
DÍAZ (Lorenzo), *Madrid, bodegones, mesones, fondas y restaurantes. Cocina y sociedad, 1412-1990*, Madrid, 1990.

Díaz 1934
DÍAZ (Victor Miguel), "Las Bellas Artes en Guatemala", *Folletín del Diario de Centro America*, Guatemala, C.A., diciembre de 1934.

Díaz del Valle 1933
DÍAZ DEL VALLE Y DE LA PUERTA (Lázaro), "Epílogo y Nomenclatura de algunos Artífices, que por famosos y aventajados en el nobillíssimo y real arte de la Pintura y dibujo han sido por los mayores principes del orbe honrrados con órdenes militares de Cavallería.", (ms 1656-1659); ver SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, II, 1933, pp. 337-393.

Díaz Padrón 1968
DÍAZ PADRÓN (Matías), en *Catálogo de obras restauradas 1964-1965. Sección de Pintura*, Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, Madrid, 1968.

Díaz Padrón 1971
DÍAZ PADRÓN (Matías), en *Catálogo de obras restauradas 1967-1968. Sección de Pintura*, Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, Madrid, 1971.

Díaz Padrón 1981
DÍAZ PADRÓN (Matías), "Una quinta repetición inédita del *Agnus Dei* de Zurbarán", *Goya*, nos164-165, 1981, pp. 66-69.

Díaz Padrón 1981
DÍAZ PADRÓN (Matías),, ver cat. exp. Caracas 1981.

Díaz Padrón 1981-82
DÍAZ PADRÓN (Matías), ver cat. exp. Madrid 1981-82.

Díaz Padrón 1985
DÍAZ PADRÓN (Matías), ver cat. exp. Bruselas 1985.

Díaz Padrón 1987
DÍAZ PADRÓN (Matías), ver cat. exp. Toledo 1987.

Díaz Padrón 1991
DÍAZ PADRÓN (Matías), en *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, 1991.

Díaz Padrón 1996 ver **Pérez Sánchez s.d. [1996]**.

Díaz Padrón 1999
DÍAZ PADRÓN (Matías), "Una sexta repetición del Agnus Dei de Zurbarán", *Goya*, mayo-junio de 1999, pp. 153-154.

***Diccionario* 1989**
Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise (prefacio de Alfonso E. Pérez Sánchez), París, 1989.

Díez 1990
DÍEZ BORQUE (José María), *La vida española en el Siglo de Oro según los extranjeros*, "Viajes, Paises, Culturas", Barcelona, nº 6, 1990.

Díez del Corral 1979
DÍEZ DEL CORRAL (Luis), *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, 1979.

Díez García 1990 ver **Pérez Sánchez/Díez Garcia 1990.**

Dillis 1818
DILLIS (Georg von), *Notices des tableaux de la galerie royale de Munich*, Múnich, 1818.

Dillis 1845
DILLIS (Georg von), *Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek*, Múnich, 1845.

Dissard 1912
DISSARD (Paul), *Musées et collections de France, le musée de Lyon, les peintures*, París, 1912.

Dobado 2008
DOBADO FERNÁNDEZ (Padre Juan), "Santa María de la Sede de Sevilla", *Miriam*, nº 358, septiembre-octubre de 2008, pp. 10-16.

Dobado 2008
DOBADO FERNÁNDEZ (Padre Juan), "400 Años de la Iglesia del Santo Ángel de Sevilla", *Miriam*, nº 359, noviembre-diciembre de 2008, páginas centrales.

Dobrzycka 1967
DOBRZYCKA (Anna), *Malarstwo Hiszpa skie, XIV-XVIII Wieku, w Zbiorach Polskich*, Poznán, 1967.

Dobrzycka 1968
DOBRZYCKA (Anna), "Madonna Rózancowa Zurbarana w Poznanskim Muzeum", *Studia. Muzealne*, VI, 1968, pp. 49-56.

Dobrzycka 1969
DOBRZYCKA (Anna), *Galeria Malarstwa Obcego. Przewodnik. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznán, 1969.

Dobrzynski 1998
DOBRZYNSKI (Judith), "Claims for Art Collection Pose a Challenge to Hungary", *The New York Times, The Arts*, 7 de julio de 1998, pp. E1, 7.

***Documentos* 1927-1946**
Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, 1927-1946, 10 vols.

Domínguez-Adame 1997
DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ-ADAME (María), "El proceso de restauración", en cat. exp. Sevilla 1997, pp. 33-41.

Domínguez Cobo 1952
DOMÍNGUEZ COBO (Alberto), ver cat. exp. Sevilla 1952.

Domínguez-Fuentes 2003
DOMÍNGUEZ-FUENTES (Sophie), "Las dos subastas parisienses de la Galeria Salamanca (1867 y 1875)", *Goya*, nº 295-296, julio-octubre de 2003, pp. 305-310.

Domínguez Ortíz [1942] 1992
DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Antonio), *La sociedad española en el siglo XVII*, Granada, [1942], 2 vols.; ed. facsímil 1992.

Domínguez Ortíz [1946] 1991
DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Antonio), *Orto y Ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1946; 4ª ed.1991.

Domínguez Ortíz 1986
DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Antonio), *La Sevilla del Siglo XVII*, Sevilla; 3ª ed., 1986.

Domínguez Ortíz 1988
DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Antonio), *Historia de España. V: El siglo de Oro. VI: La crisis del siglo XVII*, Barcelona, 1988.

Domínguez Ortíz/Aguilar 1976
DOMÍNGUEZ ORTÍZ (Antonio)/AGUILAR PIÑAL (F.), *Historia de Sevilla. IV. El Barroco y la Ilustración*, Sevilla, 1976.

Domínguez Serna 1998
DOMÍNGUEZ SERNA (Fray Joaquín), "La Sacristía de Guadalupe y su pintor Francisco de Zurbarán", *Guadalupe*, nº 754, 1998, pp. 24-26.

Donop 1886
DONOP (Lionel von), *Verzeichniss der Gräflich Raczynski'schen kunstsammlungen in der Königlichen National-Galerie*, Berlín, 1886.

Dorival 1978
DORIVAL (Bernard), "Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia de Arte* (1973), Granada, III, 1978, pp. 67-94.

Dorival 1992
DORIVAL (Bernard), *Supplément au catalogue raisonné de l'œuvre de Philippe de Champaigne*, París, 1992.

Dossat 1978
DOSSAT (Yves), "Les ordres de rachat, les Mercédaires", *Les Cahiers de Fanjeaux 13*, 1978, pp. 365-387.

Doussot 2001-02
DOUSSOT (Joëlle Elmyre), "Les instruments de musique dans la peinture baroque", *Dossier de l'Art*, nº 82, diciembre de 2001-enero de 2002.

Doval 2003
DOVAL TRUEBA (María del Mar), "Una 'Virgen rezando' inédita de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, vol 76, 2003, pp. 202-205.

***Dresde* 1920**
DRESDE (museo): *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde, 1920.

***Dresde* 1929**
DRESDE (museo): *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde-Berlín, 1929.

***Dresde* 1979**
DRESDE (museo) *Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden*, Dresde, 1979.

***Dresde* 1992**
DRESDE (museo): *Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden*, Dresde, 1992.

Droulers s.d. [ca 1920]
DROULERS (Eugène), *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, s.d.[ca 1920].

Dube 1969
DUBE (Wolf-Dieter), *La Pinacothèque de Múnich*, París, 1969.

***Dublin* 1981**
DUBLIN (museo): *National Gallery of Arts. Summary Catalogue of Paintings*, Dublin, 1981.

Dubois 1998
DUBOIS (Bernardette), "Saint Alphonse Rodriguez", *Famille chrétienne*, octubre de 1998, p. 23.

Duchesne 1828-33 ver **Réveil 1828-1833**.

Duchet/Pastoureau 1994
DUCHET-SUCHAUX (Gaston)/ PASTOUREAU (Michel), *La Bible et les saints*, París, 1994.

Dumas 2010
DUMAS (Bertrand), « Nos églises, refuges pour écoles etrangères », *L'Œil*, enero de 2010, pp. 122-123.

Dumesnil [1860] 1973
DUMESNIL (Jules), *Histoire des plus célèbres amateurs étrangers*, Ginebra, [1860], 1973.

Dupuy 1993 ver **Cuzin/Dupuy 1993**.

Dupuy 1999
DUPUY (Marie-Anne) *et al.*, *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, París, 1999, 2 vols.

Dupuy 1999-2000
DUPUY (Marie-Anne), ver cat. exp. París 1999-2000.

Durant/Durant 1961
DURANT (Will), DURANT (Ariel), *The Age of Reason Begins*, Nueva York, 1961.

Duranty 1877
DURANTY (Louis Emile), "Promenades au Louvre: remarques sur le geste dans quelques tableaux", *Gazette des Beaux-Arts*, XV, febrero de 1877, pp. 172-180.

Durey 1988
DUREY (Philippe), *Le Musée des Beaux-Arts de Lyon*, París, 1988.

Durey 1998
DUREY (Philippe) *et al.*, *Musée des Beaux-Arts de Lyon. Guide*, París, 1998.

Düsseldorf 1962
DÜSSELDORF (museo): *Kunstmuseum Düsseldorf, Gemälde, Plastik, Kunstgewerbe, Graphik, Keramik*, Düsseldorf, 1962.

E
Ebert 1999
EBERT-SCHIFFERER (Sybille), *Natures mortes*, París, 1999.

Ecija [1514] 1953
ECIJA (Diego de), *Libro de la Invención de esta Santa Imagen de Guadalupe y de la erección y fundación de este Monasterio; y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él*, Códice 10 del AMG, [1514], con introducción de Fray Arcángel Barrado, O.F.M., Cáceres, 1953.

Eckhart 1955
ECKHART (Ferdinand), ver cat. exp. Winnipeg 1955.

Edelein 1997
EDELEIN-BADIE (Béatrice), *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, París, 1997.

***Edimburgo* 1958**
EDIMBURGO (museo): *Sixty European and English Paintings in the National Gallery of Scotland*, Edimburgo, 1958.

***Edimburgo* 1965**
EDIMBURGO (museo): *National Gallery of Scotland. Illustrations*, Edimburgo, 1965.

***Edimburgo* 1996**
EDIMBURGO (museo): *National Gallery of Scotland, Les Galeries nationales d'Ecosse*, Londres, 1996.

Egidio [1997] 1999
EGIDIO (Teófanes), "La vida conventual y las devociones populares en el siglo XVII", en *Zurbarán ante su centenario* [1598-1998], Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid [1997], 1999, pp. 39-48.

Ehrlich 1987
EHRLICH (Henry), "Lost and Found", *The Connoisseur*, diciembre de 1987.

Eisler 1977
EISLER (Colin), *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: European Schools Excluding Italian*, Londres, 1977.

Eisler 1991
EISLER (Colin), *La Peinture au musée de l'Ermitage*, París, 1991.

Eisler 1996
EISLER (Colin), *La Peinture dans les musées de Berlin*, París, 1996.

Elliott [1963] 1965
ELLIOTT (John H.), *Imperial Spain, 1469-1716*, Londres, 1963; Nueva York, 1964; ed. española, Barcelona, 1965.

Elliott 1981 ver **Brown/Elliott 1981**.

Elliott 1986
ELLIOTT (John H.), *The Count-Duke of Olivares, The Statesman in an Age of Decline*, New Haven y Londres, 1986.

Elliott 1991
ELLIOTT (John H.), titre bajo la dirección of *The Hispanic World*, Londres, 1991; ed. francesa, París, 1991.

Elliott 1992
ELLIOTT (John H.), *Olivares (1587-1645). L'Espagne de Philippe IV*, introducción, orientación bibliográfica y glosario de Bartolomé Bennassar, cronología de Pascal Arnoux, París, 1992.

Elliott 2005
ELLIOTT (John H.), "Retrato de un reinado", en cat. exp. Madrid 2005,, pp. 28-43.

Ely 1991
ELY (Bruno), ver cat. exp. Aix-en-Provence 1991.

Enault [1853] 2002
ENAULT (Louis), *Les Tableaux du Maréchal Soult*, Caen, 1853; publicado por Dominique Lobstein en *La Revue du Musée d'Orsay*, nº 15, otoño de 2002, pp. 92-101.

Enciso 2005
ENCISO RECIO (Luis Miguel), "La Corte de dos mundos", en *Felipe IV. El hombre y el reinado*, coord. por José Alcala-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, 2005, pp. 67-136.

Engerand 1896
ENGERAND (Fernand), ver cat. exp. Caen 1896.

Engerand 1898
ENGERAND (Fernand), *Histoire du musée de Caen*, Caen, 1898.

Errera 1920
ERRERA (Isabella), *Répertoire des peintures datées*, I, Bruselas, 1920.

Escallón 1988
ESCALLÓN (Ana María), "Zurbarán y el arte colonial neogranadino", ver cat. exp. Bogotá 1988, pp. 44-65.

Espasa 1958
ESPASA CALPE, *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, 1958, 70 vols.

Espinosa 1627-30
ESPINOSA DE LOS MONTEROS (Pablo de), *Primera (segunda) parte de la Historia. Antigüedades y grandezas de la muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1627-1630, 2 vols.

Espinosa y Cárcel 1786
ESPINOSA Y CÁRCEL (Antonio María), *Continuación de los analese eclésiasticos y seculares*, Sevilla, 1786.

Esteras [1998] 1999
ESTERAS MARTÍN (Cristina), "Pintura y platería en la época de Zurbarán (1598-1664)", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 111-117.

Esteve 1934
ESTEVE GUERRERO (Manuel), *Notas extraidas del Protocolo primitivo y de la fundación de la Cartuja jerezana*, Jerez de la Frontera, 1934.

Estignard 1895
ESTIGNARD (A.), *Jean Gigoux. Sa vie, ses œuvres, ses collections*, Besançon, 1895.

***Estocolmo* 1990**
ESTOCOLMO: National Museum Stockholm, *Illustrerad Katalog över äldre utländskt måleri. Illustrated Catalogue. European Paintings*, Estocolmo, 1990.

Eusebi 1819
EUSEBI (Luis), *Catálogo de los cuadros de Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1819.

Eusebi 1821
EUSEBI (Luis), *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1821.

Eusebi 1824
EUSEBI (Luis), *Catálogo de los Cuadros que existen colocados en el Real Museo de Pinturas del Prado*, Madrid, 1824.

F
Facchinetti [1921] 1926
FACCHINETTI (Vittorino, O.F.M.), *San Francesco d'Assisi nelle storia, nelle legenda, nell'arte.*, Milán, 1921; traducción francesa de la condesa de Loppinot, París, 1926.

Fahy 1967
FAHY (Everett), ver cat. exp. Nueva York 1967.

Falassi 1994
FALASSI (Alessandro), "Le voile de Véronique", *FMR*, nº 49, 1994, pp. 17-29.

Falcón 1991
FALCÓN MÁRQUEZ (Teodoro), *El Palacio de San Telmo*, Sevilla, 1991.

Falcón 1997
FALCÓN MÁRQUEZ (Teodoro), *El Palacio Arzobispal de Séville*, Córdoba, 1997.

Fallay 1986 ver **Pacheco [1646] 1986**.

Fallay 2001
FALLAY D'ESTE (Lauriane), *L'Art de la peinture. Peinture et théorie à Séville au temps de Francisco Pacheco (1564-1644)*, París, 2001.

Faraldo 1964
FARALDO (Ramón), "La realidad convertida en alucinación", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 17-19.

Farinelli 1942
FARINELLI (Arturo), *Viajes por España y Portugal desde de la Edad Media hasta el siglo XX*, Roma, 1942, 3 vols.

Faton 1994
FATON BOYANCÉ (Jeanne), "Magazine des arts", *L'Estampille–L'Objet d'Art*, marzo de 1994, pp. 6-15.

Faton 2004
FATON BOYANCÉ (Jeanne), "Maastricht: succès et qualité au rendez-vous", *L'Estampille–L'Objet d'Art*, abril de 2004, pp. 92-93.

Faure 1964
FAURE (Élie), *Histoire de l'art. Art moderne*, París 1920; reed. 1964, I, pp. 164-166.

Faustino Gazulla 1985
Faustino Gazulla (P.), *La Orden de Nuestra Señora de la Merced*, Valencia, 1985.

Felton 1991 ver **Kubler/Felton 1991**.

Fernández 1894
FERNÁNDEZ (Cayetano), *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla. Su Historia, Instituciones, Particularidades y Biblioteca Oratoriana*, Sevilla, 1894.

Fernández Alba 1944
FERNÁNDEZ ALBA (Antonio), *El Arte moderno*, Buenos Aires, 1944.

Fernández Alba 1991
FERNÁNDEZ ALBA (Antonio), en *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, Barcelona, 1991.

Fernández Álvarez 1982
FERNANDEZ ÁLVAREZ (Manuel), "El fracaso de la hegemonía española en Europa", en *La España de Felipe IV, Historia de España*, iniciada por Ramón Menéndez Pidal, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, XXV, 1982.

Fernández Arenas 1982
FERNÁNDEZ ARENAS (José), *Renacimiento y Barroco en España*, "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", VI, Barcelona, 1982.

Fernández Bayton 1975, 1981, 1985
FERNÁNDEZ BAYTON (Gloria), *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II 1701-1703*, Madrid, 1975, 1981, 1985, 3 vols.

Fernández Bayton 1991
FERNÁNDEZ BAYTON (Gloria), *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, Barcelona, 1991.

Fernández Duro 1898
FERNÁNDEZ DURO (Césareo), *Armada Española desde la unión de los Reinos de Castilla y de Aragón*, Madrid, 1898, IV.

Fernández García 1997
FERNÁNDEZ GARCÍA (Ana María), *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Oviedo-Buenos Aires, 1997.

Fernández-Gimenez 1986
FERNÁNDEZ-GIMENEZ (Elizabeth Ourusoff de), en *Guide to the Permanent Collection*, Milwaukee, 1986.

Fernández López 1985
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), ver cat. exp. Sevilla 1985.

Fernández López [1991] 2002
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla, 1991; 2ª ed. revisada y aumentada, Sevilla, 2002.

Fernández López 1995
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), "Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaén", *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, pp. 157-173.

Fernández López 1998
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), "Pintura y contrarreforma en la Sevilla de Zurbarán", en cat. exp. Sevilla 1998, pp. 26-51.

Fernández López 1998
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José),, "Zurbarán apasionada poética", *Antiquaria*, nº 166, noviembre de 1998, pp. 64-69.

Fernández López 2001 ver **Valdivieso/Fernández López.**

Fernández López [2002] 2003
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), "Una nueva pintura de Juan Carlos Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte*, nº 15, [2002] 2003, pp. 399-402.

Fernández López 2004
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), "La representación de la Virgen María en el Siglo de Oro de la pintura española", en *Congreso internacional del Rosario*, Sevilla, 2004, pp. 559-567.

Fernández López 2007-08
FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), ver cat. exp. Granada 2007-08.

Fernández Pardo 2007
FERNÁNDEZ PARDO (Francisco), *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, Madrid, 2007, 5 vols.

Fernández Rojas 2000
FERNÁNDEZ ROJAS (Matilde), *El Convento de la Merced Calzada de Sevilla, actual Museo de Bellas Artes*, Sevilla, 2000.

Ferrand 1953
FERRAND (Manuel), "Alonso Vázquez", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1953, pp. 133-147.

Ferrín Paramio/Moreno Alonso 2009
FERRÍN PARAMIO (Rocio)/MORENO ALONSO (Manuel), *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Sevilla, 2009.

Ferros 1988
FERROS CARRASCO (Antonio) *et al.*, *Historia de España. VI. La crisis del siglo XVII*, 1988

***Filadelfia* 1922**
FILADELFIA (colección): *Catalogue of the W. P. Wilstach Collection*, Memorial Hall, Filadelfia, 1922.

Finaldi 1994, 1995
FINALDI (Gabriele), "Zurbarán: Jacob and his Twelve Sons. A Family Reunion at the National Gallery", *Apollo*, nº 392, 1994, pp. 1-16. Traducción española en cat. exp. Madrid 1995, pp. 9-27.

Finaldi 1995
FINALDI (Gabriele),, "Natures mortes espagnoles de Velázquez à Goya", *Connaissance des Arts*, nº 515, 1995, pp. 94-103.

Finaldi 1998
FINALDI (Gabriele), "A New Zurbarán for the National Gallery", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 139-148.

Finaldi 1998
FINALDI (Gabriele),, ver cat. exp. Barcelona 1998.

Finaldi 2004-05
FINALDI (Gabriele), "Retrato y realidad: Ribalta, Zurbarán, Ribera", ver cat. exp. Madrid 2004-05, pp. 146-165.

Finaldi 2007 ver **Portús 2007**.

Fischel s.d. [1920-30]
FISCHEL (Oskar), *Die Meisterwerke des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin*, Múnich, s.d., [ca 1920-1930].

Fita [1917] 2006
FITA (Fidel), ver **Reynés 2006**.

Fleishhacker 1939
FLEISHHACKER (Herbert), ver cat. exp. San Francisco 1939.

Flor 1999
FLOR (Fernando R. de la), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, 1999.

Flor 2000
FLOR (Fernando R. de la), *La sombra del Eclesiastés es alargada. "Vanitas" y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1580*, en ZAFRA/AZANZA, 2000, pp. 337-352.

Flórez 1995
FLÓREZ (Elena), "Exposiciones en Madrid", *Goya*, nº 245, marzo-abril de 1995, p. 309.

Flórez 1750
FLÓREZ (Enrique), *España Sagrada*, Madrid, V, 1750.

Flórez Asencio 2005
FLÓREZ ASENCIO (María A.), "Sobre la música en la pintura española del siglo XVII", *Goya*, nº 306, mayo-junio de 2005, pp. 155-168.

Flouquet 2007
FLOUQUET (Sophie), "L'identité hispanique du Greco à Picasso", *L'Œil*, nº 588, febrero de 2007, pp. 14-24.

Flouquet 2009
FLOUQUET (Sophie), "En Espagne au XVIIe. Peindre le sacré jusqu'à le rendre réel", *L'Œil*, nº 619, diciembre de 2009, pp. 83-87.

***Ford* 1836**
FORD (colección *Sir Richard*): *A Catalogue of the Collection of Pictures, Spanish Pictures*, Londres, Rainy, 9 de junio de 1836.

Ford [1845] 1988
FORD (Richard), *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres, 1845, ed. revisada 1855, reed. 1966; ed. española abreviada, 1988.

Ford 1853
FORD (Richard), "Sale of Louis-Philippe's Spanish Pictures", *The Athenaeum*, (Londres), 14, 21, 28 de mayo de 1853.

Foucard 1989
FOUCART (Bruno), "Le baron Taylor ami des arts et des artistes", *L'Œil*, nº 413, diciembre de 1989, pp. 50-55.

Foucard-Walter 1981
FOUCART-WALTER (Élisabeth), en BREJON DE LAVERGNÉE (Arnauld), THIÉBAUT (Dominique), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre*. II: *Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, París, 1981.

Fraga 1993
FRAGA (Maria Luisa), *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*, Sevilla, 1993.

Fraile Martín 2002-03
FRAILE MARTÍN (Maria Isabel), "Influencias europeas en la pintura novohispana: el caso de Puebla", *Norba Arte*, XXII-XXIII, 2002-03, pp. 119-135.

Francis 1961
FRANCIS (Harry S.), "Francisco de Zurbarán. The Holy House of Nazareth", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, XLVIII, nº 3, 1961, pp. 46-50.

Fraser 1973
FRASER (A. Ian), *A Catalogue of the Clowes Collection*, Indianápolis, 1973.

Frati 1973
FRATI (Tiziana), *L'opera completa di Zurbarán*, introducción de Mina Gregori, "Classici dell'Arte", Milán, 1973.

Frati 1975
FRATI (Tiziana), *Tout l'œuvre peint de Zurbarán*, introducción de Paul Guinard, "Les Classiques de l'Art", París, 1975.

Frati 1976 ver **Gaya/Frati 1976**.

Fredericksen 1998 ver **Peronnet/Fredericksen 1998**.

Friedmann 1946
FRIEDMANN (Herbert), *The Symbolic Goldfinch. It's History and Significance in European Devotional Art*, s.l., 1946.

Fry 1933
FRY (Roger), "A Still Life Painting by Zurbarán", *The Burlington Magazine*, LXII, 1933, p. 253.

Fuentes 1987
FUENTES (Carlos), "Zurbaran's Theater of Martyrs", *Art News*, LXXXVI, 1987, pp. 116-119.

Fumaroli 1994
FUMAROLI (Marc), *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle*, París, 1994.

Fumet 1952-53
FUMET (Stanislas), ver cat. exp. París 1952-53.

Fusenig 2006
FUSENIG (Thomas), ver cat. exp. Budapest 2006.

Fustier 1983
FUSTIER (Patrice), "Un militaire converti aux Beaux-Arts. Le Duc de Padoue", *Beaux-Arts Magazine*, junio de 1983, pp. 54-59.

G
Gabaldón 1998 ver **Antelo/Gabaldón 1998** en **Buces et al. 1998**.

Gachet 1928
GACHET (Paul), *Le Docteur Gachet par l'image. Portraits et documents. Recueil de photographies [...] réunies par Paul Gachet*, Auvers-sur-Oise, 1928.

Gaigneron 1979 ver **Haraszti /Gaigneron 1979**.

Galán/Barriga 1998
GALÁN RODRÍGUEZ (Pilar)/BARRIGA RUBIO (Juan), en LORENZANA DE LA PUENTE (Felipe) *et al.*, 1998, pp. 263, 347-349.

Galilea 1993
GALILEA ANTÓN (Ana), *Catalogación y estudio de los fondos de Pintura Española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII (de 1270 a 1700)*, II y V, tesis doctoral inedita, Universidad de Zaragoza, 1993.

Galilea 1995
GALILEA ANTÓN (Ana), "La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria / Anuario 1994*, Bilbao, 1995, pp. 7-42.

Galilea 1996-97
GALILEA ANTÓN (Ana), ver cat. exp. Budapest 1996-97.

Galilea 1998
GALILEA ANTÓN (Ana), ver cat. exp. Bolonia 1998.

Galilea 1999 ver **Zugaza *et al.*1999**.

Galilea 2001
GALILEA ANTÓN (Ana) *et al.*, *Maestros antiguos y modernos en las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2001.

Gállego 1965
GÁLLEGO (Julián), "El Color en Zurbarán", *Goya*, nº 64-65, enero-abril de 1965, pp. 296-305.

Gállego [1968] 1984
GÁLLEGO (Julián), *Vision et symboles dans la peinture espagnole au siècle d'or*, París, 1968; ed. española, Madrid, 1972 y 1984.

Gállego 1988
GÁLLEGO (Julián), *Inventarios Reales Carlos III, 1789-1790. I, Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1988.

Gállego 1988,
GÁLLEGO (Julián),"Las "Emblemas morales" de Don Juan de Horozco", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, nº 2, 1988, pp. 159-164.

Gállego 1991
GÁLLEGO (Julián), *El cuadro dentro del cuadro*, 3ª ed, Madrid, 1991.

Gállego/Gudiol 1976
GÁLLEGO (Julián)/GUDIOL (José), *Zurbarán 1598-1664*, Barcelona, 1976.

Gallegos 1637, 1949
GALLEGOS (Manuel de), "Silva topográfica", en *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1637; ed. Antonio Pérez Gómez, Valencia, 1949.

Gálvez 1927 ver **Giménez/Gálvez/Hernández Díaz/López Martínez 1927**.

Garas 1949
GARAS (Klára), "Un nouveau tableau de Zurbarán au musée hongrois des Beaux-Arts", *Bulletin du musées hongrois des Beaux-Arts*, Budapest, nº 3, 1949, pp. 24-27.

Garas [1960] 1970
GARAS (Klára), *Les Grands Maîtres de la peinture au musée des Beaux-Arts de Budapest*, París-Budapest, [1960], 1970.

Garas 1967
GARAS (Klára), *Peintures choisies. Galerie des maîtres anciens*, Budapest, 1967.

Garas 1973
GARAS (Klára), *Le Musée des Beaux-Arts de Budapest*, París, 1973.

Garas/ Nyerges 2009
GARAS (Klára)/NYERGES (Eva), "Baron Wiser's Picture Gallery", *The Burlington Magazine*, nº 1278, septiembre de 2009, pp. 584-594.

Garbarino 2002
GARBARINO (Cándida), "Del convento al museo. La obra de Zurbarán para la Cartuja de Jerez", *Mus-A. Revista de las instituciones del patrimonio histórico*, nº 0, mayo de 2002, pp. 15-17.

García-Baquero/Serrera 2007
GARCÍA-BAQUERO (Antonio)/SERRERA (Ramón María), "El Arenal de Sevilla: morfología urbana y estereotipo iconográfico", en *La Torre del Oro y Sevilla*, Sevilla, 2007, pp. 45-124.

García Barriuso 1975
GARCÍA BARRIUSO (Patricio, C.M.F.), *San Francisco el Grande de Madrid: aportación documental para su historia*, Madrid, 1975.

García Carrafa 1952-69
GARCÍA CARRAFA (Alberto y Arturo), *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, Madrid, 1952-1969, 88 vols.

García de la Torre 2008 ver **Navarrete/García de la Torre 2008.**

García de Pruneda 1925
GARCÍA de PRUNEDA (Salvador), "Los Zurbaranes y la sala española del museo de Grenoble", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 1925, pp. 15-27.

García Felguera 1991
GARCÍA FELGUERA (María de los Santos), *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991.

García Felguera/Portús 2003
GARCÍA FELGUERA (María de los Santos)/ PORTÚS (Javier), "Les origines du musée du Prado" ver cat. exp. París 2002-03, pp. 84-105 y Nueva York 2003, pp. 115-137.

García Gutiérrez F. 2004
GARCÍA GUTIÉRREZ (Fernando), "El Dogma de la Inmaculada Concepción de María: 150 años después", en cat. exp. Sevilla 2004, pp. 27-37.

García Gutiérrez P. F. 1984
GARCÍA GUTIÉRREZ (Pedro Francisco), "Los mártires mercedarios de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, LVII, 1984, pp. 141-156.

García Gutiérrez P. F. 1985
GARCÍA GUTIÉRREZ (Pedro Francisco), *Iconografía mercedaria, Nolasco y su obra*, Madrid, 1985.

García Gutiérrez P. F. 1995
GARCÍA GUTIÉRREZ (Pedro Francisco), "Una serie sorprendente. Zurbarán y los hijos de Jacob", *Antiqvaria*, nº 126, marzo de 1995, pp. 52-56.

García Gutiérrez P. F. 2005
GARCÍA GUTIÉRREZ (Pedro Francisco), "Inmaculada iconografía española", *Antiqvaria*, julio-agosto de 2005, pp. 52-55.

García Gutiérrez/Martínez Carbajo 1994
GARCÍA GUTIÉRREZ (Pedro Francisco)/ MARTÍNEZ CARBAJO (Agustín Francisco), *Iglesias de Sevilla*, Madrid, 1994.

García Gutiérrez 1993
GARCÍA GUTIÉRREZ (Sebastián) *y al.*, *Guadalupe: siete siglos de fe y de cultura*, Arganda del Rey (Madrid), 1993.

García Gutiérrez 1995
GARCÍA GUTIÉRREZ (Sebastián), "Real Monasterio de Santa María de Guadalupe: historia y actualidad", en *Actas del symposium Monjes y Monasterios Españoles*, II, "R.C.U. Escorial-Mª Cristina", San Lorenzo del Escorial, 1995, pp. 195-279.

García Gutiérrez/Trenado 1978
GARCÍA GUTIÉRREZ (Sebastián), TRENADO (Felipe), *Guadalupe: historia, devoción y arte*, Sevilla, 1978.

García Herraiz 1987
GARCÍA HERRAIZ (Enrique), "Otra sagrada familia madrileña de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, LXII, 1987, pp. 75-79.

García Iglesias 2000
GARCÍA IGLESIAS (José Manuel), "La Corte y sus pintores", en *Summa Pictorica. VII. El Siglo de Oro de la Pintura España*, Barcelona, 2000, pp. 23-41.

García Peña 1989
GARCÍA PENA (Carlos), "Santo Domingo en la pintura Zurbaranesca. En torno a una nueva obra de tema Dominicano", en *Coloquios de Iconografía* (26-28 de mayo de 1988), *Cuadernos de Iconografía*, II, nº 3, 1989, pp. 325-331, pl. LXXXVI-LXXXVII.

García Rodríguez/Tejada 1996
GARCÍA RODRÍGUEZ (Francisco)/TEJADA VIZUETE (Francisco): *El Camarín de Guadalupe: Historia y esplendor*, Guadalupe, 1996.

García Sanz 1999
GARCÍA SANZ (Ana), en *Conventos de las Descalzas Reales y de la Encarnación (Dos clausuras de Madrid)*, Madrid, 1999.

García Vega 1984
GARCÍA VEGA (Blanca), *El grabado del libro español*, II, Institución Cultural Simancas, Diputación Provincial de Valladolid, 1984.

Gardès 2007-08
GARDÈS (Pascale), ver cat. exp. Orleans-Montargis 2007-08.

Garnier 1982
GARNIER (François), *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, París, 1982.

Garraín 1990
GARRAÍN VILLA (Luis J.), "El llerenense Juan de Zurbarán, pintor", *Fiestas Mayores Patronales*, Llerena, 1990, s.p.

Garraín 1991
GARRAÍN VILLA (Luis J.), *Llerena en el siglo XVI. La emigración a Indias*, Madrid, 1991.

Garraín 1995 ver **Delenda/Garraín 1995.**

Garraín 1998 ver **Delenda/Garraín 1998**

Garraín 1998
GARRAÍN VILLA (Luis J.), "Nuevas aportaciones documentales a la biografía de Francisco de Zurbarán", en LORENZANA DE LA PUENTE *et al.*, 1998, p. 375-392.

Garraín [1998] 1999
GARRAÍN VILLA (Luis J.), "Presentación", en *Actas del symposium international*, Fuente de Cantos, Llerena, Guadalupe, [1998], 1999, pp. 11-12.

Garraín 2000
GARRAÍN VILLA (Luis J.), "El Cristo crucificado de Llerena en Paris", *Fiestas Mayores Patronales*, Llerena, 2000, n.p.

Garraín 2000, ver **Delenda/Garraín/ Iruretagoyena 2000.**

Gasco Sidro 1981
GASCO SIDRO (A.J.), "Los Zurbaranes del convento capuchino de Castellón", *Archivo de Arte Valenciano*, 1981, pp. 50-53.

Gassier 1956
GASSIER (Pierre), "Découverte de Guadalupe", *L'Œil*, nº 19-20, 1956, pp. 36-43.

Gassier/Wilson/Lachendal [1971] 1994
GASSIER (Pierre), WILSON (Juliet), LACHENDAL (François), *Goya. Life and Work*, Friburgo, 1971, Colonia, 1994.

Gassier 1983
GASSIER (Pierre), *Goya, témoin de son temps*, Friburgo, 1983.

Gault 1816
GAULT DE SAINT GERMAIN (Pierre Marie), *Guide des amateurs de peinture dans les collections générales et particulières, les magasins et les ventes; utile aux artistes, aux marchands, aux commissionnaires de l'Europe*, París, 1816.

Gautier [1845] 1932
GAUTIER (Théophile), *Poésies complètes*, publicadas por R. Jansinski, París, II, [1845], 1932, pp. 302-311.

Gautier [1867] 1994
GAUTIER (Théophile), *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, París, [1867], 1994.

Gautier 1882
GAUTIER (Théophile), *Guide de l'amateur au musée du Louvre, suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres*, París, 1882.

Gautier-Rivat 1993
GAUTIER-RIVAT (Claire), "Le thème de la souffrance au XVIIe siècle: l'exemple du carmel de Lyon", *Histoire de l'Art*, nº 23, octubre de 1993, pp. 55-65.

Gaya 1947
GAYA NUÑO (Juan Antonio), "El Museo Nacional de la Trinidad", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, pp. 19-77.

Gaya 1948, 1976
GAYA NUÑO (Juan Antonio), *Zurbarán*, "Los Grandes Maestros de la Pintura", Barcelona, 1948, reed. 1976.

Gaya 1951
GAYA NUÑO (Juan Antonio), *Zurbarán en Guadalupe*, "Obras Maestras del Arte Español", Barcelona, 1951.

Gaya 1953 ver **Justi [1933] 1953.**

Gaya 1955
GAYA NUÑO (Juan Antonio), *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1955.

Gaya 1958
GAYA NUÑO (Juan Antonio), *La Pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.

Gaya 1961
GAYA NUÑO (Juan Antonio), "Para una teoría del extremeñismo de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 247-256.

Gaya 1963-66
GAYA NUÑO (Juan Antonio), "Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán", *Arte Español*, 1963-66, pp. 18-68.

Gaya 1964
GAYA NUÑO (Juan Antonio). "Treinta obras en Norteamérica", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 64-71.

Gaya 1965
GAYA NUÑO (Juan Antonio) "Zurbarán y los Ayala", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 218-223.

Gaya 1985
GAYA NUÑO (Juan Antonio), *Iconografía mercedaria, Nolasco y su obra*, Madrid, 1985.

Gaya/Frati 1976
GAYA NUÑO (Juan Antonio)/FRATI (Tiziana), *La obra pictórica completa de Zurbarán*, Barcelona, Madrid, 1976.

Gayo 1994
GAYO (María Dolores), "La conservación de dos pinturas de Zurbarán de la capilla de San Jerónimo del Real Monasterio de Guadalupe", en *X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, 29 de septiembre – 2 de octubre de 1994, pp. 445-453.

Gazúl 1948
GAZÚL (Arturo), "Divagaciones sobre la vida y la obra de Zurbarán en Llerena", *Revista de Ferias y Fiestas*, Llerena, 1948, s.p.

Géal 2001
GÉAL (Pierre), "El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)", *Boletín del Museo del Prado*, XIX, nº 37, 2001, pp. 143-172.

Geffroy s.d.
GEFFROY (Gustave), *Le Louvre, la peinture étrangère. Les musées de l'Europe*, s.l., s.d., [antes de 1913].

Georgel 1982-83
GEORGEL (Pierre), ver cat. exp. Dijon 1982-83.

Georgel/Lecoq 1987
GEORGEL (Pierre)/LECOQ (Anne-Marie), *La Peinture dans la peinture*, París, 1987.

Gerard/Gerard 1990
GERARD (André-Marie)/GERARD (Andrée), *Dictionnaire de la Bible*, París, 1ª ed. 1990.

Gerard Powell 1988
GERARD POWELL (Véronique), ver cat. exp. Nueva York-París 1987-88.

Gerard Powell 1988,
GERARD POWELL (Véronique),, "Zurbarán, le génie méconnu", *Le Figaro*, 19 de enero de 1988.

Gerard Powell 1988,
GERARD POWELL (Véronique),, "Séville au temps de Zurbarán", *L'Estampille*, 1988, nº 210H, pp. 24-31.

Gerard Powell 1988,
GERARD POWELL (Véronique),, "Exposition. Au paradis de Zurbarán", *Beaux-Arts Magazine*, febrero de 1988, pp. 44-49.

Gerard Powell 2000
GERARD POWELL (Véronique), *Autour de Zurbarán. Catalogue raisonné des peintures de l'école espagnole du XVe au XIXe siècle du musée de Grenoble*, París, 2000.

Gerard Powell [2003] 2005
GERARD POWELL (Véronique), "Les collections des officiers de l'armée impériale pendant la campagne d'Espagne: Un butin très varié", en *Collections et Marché de l'Art en France 1789-1848*, Actas del coloquio, Rennes, [2003], 2005, pp. 305-317.

Gerard Powell/Ressort 2001
GERARD POWELL (Véronique) *et al.*, *L'Art espagnol*, París, 2001.

Gerard Powell/Ressort 2002
GERARD POWELL (Véronique)/RESSORT (Claudie), *Musée du Louvre. Département des peintures. Ecoles espagnole et portugaise*, París, 2002.

Gestoso [1884] 1926
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Guía artística de Sevilla*, Sevilla, 1884; 11ª ed. 1926.

Gestoso [1889-1892] 1984
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889-1892, 3 vols.; ed. facsímil, Sevilla, 1984.

Gestoso 1890
GESTOSO Y PÉREZ (José), *El Santo Rey Don Fernando*, Sevilla, 1890.

Gestoso 1896
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Catálogo de las obras que formaron la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana celebrada en esta ciudad*, Sevilla, 1896.

Gestoso 1899, 1900, 1909
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII inclusive*, Sevilla, 1899-1909 (1899, I; 1900, II; 1909, III).

Gestoso 1909
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Una requisa de cuadros en la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1909.

Gestoso 1910
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Curiosidades antiguas sevillanas*, Sevilla, 1910.

Gestoso 1912
GESTOSO Y PÉREZ (José), *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Madrid, 1912.

Gethman 1947
GETHMAN ANDREWS (Julia), "Spanish ", en *A Catalogue of European Paintings, 1300-1870*, San Diego, 1947.

Ghilarov 1938
GHILAROV (S.A.). "Juan Zurbarán", *The Burlington Magazine*, LXXI, enero de 1938, p. 190.

Gibert 1881
GIBERT (J.-M.), *Notice de la collection d'objets d'art de M. le Comte A. de Lestang Parade à Aix-en-Provence*, Aix, 1881.

Gibson 2000
GIBSON (Michael Francis), *The Mill and the Cross. Peter Bruegel's "Way to Calvary"*, Lausana, 2000.

Gilbert 1987
GILBERT (Creighton), "Zurbarán for the Most Part", *The New Criterion*, diciembre de 1987, pp. 57-62.

Gillet 1929
GILLET (Louis), "L'art dans l'Amérique latine", en *Histoire de l'Art*, bajo la dirección de André Michel, VIII, 1929, pp. 1062-1072.

Giménez/Gálvez/Hernández Díaz/López Martínez 1927
GIMÉNEZ FERNÁNDEZ (Manuel)/GÁLVEZ (Carlos)/HERNÁNDEZ DÍAZ (José)/LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino), *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, I, 1927.

Girard [1988] 1989 ver **Le Blevec/Girard [1988] 1989.**

Gisbert 1976 ver **Mesa/Gisbert 1976.**

Gisbert 1977 ver **Mesa/Gisbert 1977.**

Gisbert 1982 ver **Mesa/Gisbert 1982.**

Glendinning 1989
GLENDINNING (Nigel), "Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England", *The Burlington Magazine*, CXXXI, nº 1031, febrero de 1989, pp. 117-126.

Gobillot 1954
GOBILLOT (René), *Catalogue du musée de Chartres*, Chartres, 1954.

***Godoy* [1813] 1921-22**
GODOY [Manuel, duque de la Alcudia, Príncipe de la Paz] (colección): *La galería del Príncipe de la Paz, Inventario del 16 de agosto de 1813.*

***Godoy* 1814**
GODOY [Manuel, duque de la Alcudia, Príncipe de la Paz] (colección): *Inventario del 2 de enero de 1814*.

Godwin 1924
GODWIN (Blake-More), "A Zurbarán Presented", *The Toledo Museum of Art News*, nº 46, 1924, n.p.

Golvano 2000
GOLVANO (Fernando), "Zurbarán, les quinze dernières années", *Le Journal des Arts*, 17-30 de noviembre de 2000, pp. 6-7.

Gómez Castillo 1950
GÓMEZ CASTILLO (Antonio), *Bernabé de Ayala, discípulo de Zurbarán*. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, Madrid, 1950.

Gómez Ímaz [1810] 1896, 1917
GÓMEZ ÍMAZ (Manuel), *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla el año 1810*, Sevilla, 1896; 2ª ed. Sevilla, 1917.

Gómez Moreno 1916
GÓMEZ MORENO (Manuel), "El Cristo de San Plácido", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIV, 1916, pp. 177-188.

Gómez Moreno 1967
GÓMEZ MORENO (Manuel), *Catálogo Monumental de Salamanca*, Valencia, 1967, 2 vols.

Gómez Moreno 1964
GÓMEZ MORENO (María Elena), "Dos zurbaranes inéditos", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 198-199.

Gómez Moreno 1968
GÓMEZ MORENO (María Elena), *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*, Madrid, 1968.

Gómez Moreno 1973
GÓMEZ MORENO (María Elena), ver cat. exp. Granada 1973.

Gómez Moreno 1982
GÓMEZ MORENO (María Elena), *Instituto Gómez Moreno*, Granada, 1982.

Gómez Moriana 1988
GÓMEZ MORIANA (Mario), ver cat. exp. Zaragoza 1988.

Gómez Piñol 1966
GÓMEZ PIÑOL (Emilio), "Una obra inedita de Zurbarán: *el Niño de la Espina*, de Oñate", *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, pp. 9-23.

Gómez Piñol 1992
GÓMEZ PIÑOL (Emilio), ver cat. exp. Sevilla 1992,.

Gómez Piñol 2006
GÓMEZ PIÑOL (Emilio),"El velo de la Verónica en la obra de Zurbarán", *Temas de Estética y Arte*, nº XX, 2006, pp. 107-143.

Gómez Piñol 2006,
GÓMEZ PIÑOL (Emilio),, ver cat. exp. Alicante 2006.

Gondinet 1996
GONDINET-WALLSTEIN (Eliane), *Noël sous le regard des peintres*, París, 1996.

González 1965
GONZÁLEZ (Manuel), ver cat. exp. Madrid 1965-66.

González/Nuñez 1997
GONZÁLEZ (María del Mar)/NUÑEZ (Lourdes), ver cat. exp. Sevilla 1997.

González Barberán 1997 en **Lleo 1997**, pp. 220-241.

González García 1982
GONZÁLEZ GARCÍA (Pedro), ver cat. exp. Madrid 1982,.

González García 1983-84
GONZÁLEZ GARCÍA (Pedro), ver cat. exp. Sevilla 1983-84.

González Gómez 2004
GONZÁLEZ GÓMEZ (Juan Miguel), "Reflejos de la perfecta hermosura. Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla", en cat. exp. Sevilla 2004, pp. 87-134.

González Gónzalez 1977-98
GONZÁLEZ GONZÁLEZ (María del Mar), ver cat. exp. Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98.

González de León [1844] 1973
GONZÁLEZ DE LEÓN (Félix), *Noticia artística histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares*, Sevilla, 1844, 2 vols.; reed. facsímil, 1973.

González de Vega 2003
GONZÁLEZ DE VEGA, ver cat. exp. Madrid 2003.

González de Zárate 1991
GONZÁLEZ DE ZÁRATE (Jesús María), *Método Iconográfico*, Vitoria, 1991.

González Moreno 1982
GONZÁLEZ MORENO (Joaquín), "Documentos para la historia de la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla", en *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, Sevilla, 1982, pp. 213-224.

González Moreno 1997-98
GONZÁLEZ MORENO (Fernando), ver cat. exp. Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98.

González Moreno 2002
GONZÁLEZ MORENO (Fernando), "La espiritualidad en la pintura española del siglo XVII a través de las representaciones de la Santas Justa y Rufina", en *Alonso Cano y su época*, Symposium Internacional, Granada, 2002, pp. 585-590.

González Santos 1994-95
GONZÁLEZ SANTOS (Javier), ver cat. exp. Gijón 1994-95.

Gore 1986
GORE (John), "The Bankes collection at Kingston Lacy", *Apollo*, mayo de 1986, p. 309.

***Gotemburgo* 1945**
Gotemburgo (museo): *Göteborg Konstmuseum Katalog*, 1945.

Gotteri [1991] 2000
GOTTERI (Nicole), *Soult maréchal d'Empire et homme d'État*, París, 1991; 2ª ed. revista y aumentada, París, 2000.

Gotteri 1993
GOTTERI (Nicole), "Deux tableaux offerts au maréchal Soult pour le chapitre de la cathédrale de Séville", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 4, 1993, pp. 44-52.

Gotteri 1995
GOTTERI (Nicole), "Un collectionneur alsacien, le Baron Mathieu de Faviers (1761-1833)", *Revue d'Alsace*, nº 121, 1995, pp. 111-146.

Gourdel 1952
GOURDEL (Dom Yves), "Le culte de la très sainte Vierge dans l'ordre des Chartreux", en *Maria, Études sur la sainte Vierge*, Paris, II, 1952.

Gourdel 1953
GOURDEL (Dom Yves), "Chartreux", *Dictionnaire de spiritualité*, IX, 1953, col. 705-752 y X, col. 753-776.

Grabski 1990
GRABSKI (Joseph), ver cat. exp. Varsovia 1990.

Grautoff 1928
GRAUTOFF (Otto), "Die malerei im barockzeitalter in Frankreich und Spanien", *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Potsdam, 1928.

Graves 1836, 1837, 1838, 1850, 1852, 1853, 1856, 1857, 1861, 1870, 1871, 1875, 1876, 1890
GRAVES (Algernon), ver cat. exp. Londres 1836, 1837, 1838, 1850, 1852, 1853, 1856, 1857, 1861, 1870, 1871, 1875, 1876, 1890.

Graves 1912
GRAVES (Algernon), *Summary of and Index to Waagen*, Londres, 1912.

Graves 1914
GRAVES (Algernon), *A Century of Loan Exhibitions 1813-1912*, Londres, 1914.

***Greenville* 1962**
GREENVILLE (museo): *The Bob Jones University. Collection of Religious Paintings*, II, 1962, pp. 350-352, fig. 207.

Gregori 1973 ver **Frati 1973.**

Gregori 2000
GREGORI (Mina), ver cat. exp. Bérgamo 2000.

***Grenoble* 1911**
GRENOBLE (museo): *Catalogue du musée de peinture et de sculpture*, Grenoble, 1911.

Griener 2007-08
GRIENER (Pascal), ver cat. exp. Bruselas 2007-08.

Grimal [1951] 1979
GRIMAL (Pierre), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, 1951; 6ª ed., 1979.

Grimm [1995] 1996
GRIMM (Claus), *Natures mortes italiennes, espagnoles et françaises aux XVIIe et XVIIIe siècles*, ed. alemana, Stuttgart y Zürich, 1995; ed. francesa, París, 1996.

Grosso 1950
GROSSO SÁNCHEZ (Alfonso), "Discurso del Sr. D. Alfonso Grosso Sánchez en contestación al del Sr. D. Antonio Gómez Castillo", en GÓMEZ CASTILLO, 1950.

Gruyer 1891
GRUYER (Gustave), *Voyage autour du Salon carré*, París, 1891.

Gual 1968
GUAL (Enrique), *Museo de San Carlos*, México D.F., 1968.

Gual s.d. [ca. 1970]
GUAL (Enrique), *Museo de San Carlos, doce obras de maestros de la pintura*, México D.F, s.d., [ca.1970]

Gual 1973
GUAL (Enrique), *La pintura de "cosas naturales"*, México D.F., 1973.

Gualdoni 2007
GUALDONI (Flaminio), "L'art et les écritures", *La Bible et les Arts*, 'Les Cahiers de FMR', 1, 2007, pp. 5-9.

Gudiol 1941
GUDIOL (José), ver cat. exp. Toledo 1941.

Gudiol 1941,
GUDIOL (José),, "Span of Spanish Painting: 1150-1828 [...] Galleries", *Art News*, LX, nº 4, abril de 1941, pp. 12-21.

Gudiol 1960
GUDIOL (José), "Exposición de pintura española en el Museo Nacional de Estocolmo", *Goya*, nº 36, mayo-junio de 1960, pp. 373-377.

Gudiol 1962
GUDIOL (José), en *The Bob Jones University Collection of Religious Paintings*, II, Greenville, 1962.

Gudiol 1965
GUDIOL (José), "Francisco de Zurbarán en Madrid", *The Burlington Magazine*, CVII, marzo de 1965, pp. 148-151.

Gudiol 1967
GUDIOL (José), "Zurbarán", *Encyclopaedia of World Art*, Nueva York, Toronto, Londres, XIV, 1967, p. 970.

Gudiol 1976 ver **Gállego/Gudiol 1976.**

Gudiol 1983
GUDIOL (José), ver cat. exp. Madrid 1992.

Gudiol 1992
GUDIOL (José), ver cat. exp. Madrid 1992.

Guégan 2002-03
GUÉGAN (Stéphane), "Peinture, critique d'art et tropisme espagnol sous Louis-Philippe", en cat. exp. París 2002-03, pp. 152-169.

Guégan 2003
GUÉGAN (Stéphane), "From Ziegler to Courbet: Painting, Art Criticism, and the Spanish Trope under Louis-Philippe", en cat. exp. Nueva York 2003, pp. 191-201.

Guégan 2007
GUÉGAN (Stéphane), "L'école espagnole. Cinq siècles en six leçons", *Beaux-Arts Magazine*, nº 271, enero de 2007, pp. 82-91.

Guerra 1930
GUERRA (Angel), "La estirpe de los místicos", *Variedades*, nº 1177, abril de 1930, s.p.

Guerrero 2000
GUERRERO MONDOÑO (Rocío), en *México, D.F.*, 2000.

Gueullette 1863
GUEULLETTE (Charles), *Les Peintres espagnols*, París, 1863.

Guillén 1991
GUILLÉN (Jorge) *et al.*, *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, Barcelona, 1991.

Guinard 1939
GUINARD (Paul), "Zurbarán et la découverte de la peinture espagnole en France sous Louis-Philippe", en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1939, pp. 22-23.

Guinard 1946, 1947, 1949
GUINARD (Paul), "Los Conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Ceán Bermúdez, I, II, III", *Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, pp. 249-273; XX, 1947, pp. 161-201; XXII, 1949, pp. 1-38.

Guinard 1955
GUINARD (Paul), "Zurbarán, le ténébrisme et la tradition espagnole", *Cahiers de Bordeaux*, II, 1955, pp. 45-52.

Guinard [1960] 1988
GUINARD (Paul), *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, París, 1960; ed. española *Zurbarán y la pintura española de la vida monástica*, Madrid, 1967; edición actualizada por Claudie Ressort, París, 1988.

Guinard 1960
GUINARD (Paul), "Zurbarán: état des problèmes", *Information d'Histoire de l'Art*, V, nº 5, 1960, pp. 127-137.

Guinard 1961
GUINARD (Paul), "Zurbarán en France", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 363-386.

Guinard 1963
GUINARD (Paul), ver cat. exp. París 1963.

Guinard 1963,
GUINARD (Paul),, "Zurbarán en la exposición de París", *Goya*, nº 54, mayo-junio de 1963, pp. 355-364.

Guinard 1964
GUINARD (Paul), "Aportaciones críticas de obras zurbaranescas", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 115-128.

Guinard 1964,
GUINARD (Paul),, "Trois siècles après sa mort, Zurbarán reconnu comme l'égal de Velázquez", *La Galerie des Arts*, nº 18, 1964 pp. 36-40.

Guinard 1964,
GUINARD (Paul),, "El "San Francisco" zurbaranesco de la Coruña", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 196-197.

Guinard 1964,
GUINARD (Paul),, "La pobreza y la muerte", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, p. 89.

Guinard 1965
GUINARD (Paul), "¿Zurbarán, pintor de paisajes?", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 206-213.

Guinard 1967
GUINARD (Paul), *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*, Burdeos, 1967.

Guinard 1969
GUINARD (Paul), "Sobre el San Guillermo de Aquitania de Zurbarán", *Archivo español de Arte*, XLII, 1969, pp. 297-299.

Guinard 1970
GUINARD (Paul), "España, Flandes y Francia en el siglo XVII. Las sibilas zurbaranescas y sus fuentes grabadas", *Archivo español de Arte*, XLIII, 1970, pp. 105-116.

Guinard 1975
GUINARD (Paul)$_1$, "Á propos de saint Bruno et le pape de Zurbarán", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XI, 1975, pp. 585-591.

Guinard/Baticle 1950
GUINARD (Paul)/BATICLE (Jeannine), *Histoire de la peinture espagnole*, París, 1950.

Gumowski 1924
GUMOWSKI (Marjan), *Muzeum Wielkopolskie W Poznaniu*, Kraków, 1924.

Gurdjian 1991
GURDJIAN (Philippe), *Femmes chefs-d'œuvre*, París, 1991.

Gutiérrez A. V. 1998
GUTIÉRREZ (Ana V.), "La fotografía valioso e imprescindible documento para el estudio de la obra de arte", en BUCES (José Antonio) *et al.*, Madrid, 1998, pp. 75-92.

Gutiérrez A. V. 1998$_1$ ver **Buces/Gutiérrez/Segovia 1998.**

Gutiérrez [1787] 1886
GUTIÉRREZ (Bartolomé Domingo), *Historia de Jerez de la Frontera*, ms. 1787, éd. Jerez, 1886.

Gutiérrez 1988
GUTIÉRREZ (Nydia), ver cat. exp. Bogotá 1988.

Gutiérrez 1988
GUTIÉRREZ (Nydia), ver cat. exp. Caracas 1988.

Gutiérrez 1995
GUTIÉRREZ (Ramón), bajo la dirección de, *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, 1995.

Gutiérrez [1998] 1999
GUTIÉRREZ (Ramón), "Las ciudades americanas en tiempos de Zurbarán", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 119-125.

Gutiérrez Alonso 1992
GUTIÉRREZ ALONSO (Luis Carlos), "Las Artes decorativas en la obra de Zurbarán", *Boletín del Museo del Prado*, XIII, 1992, pp. 11-19.

Gutiérrez Martínez 1999
GUTIÉRREZ MARTÍNEZ (Ana María), "Fotografías de obras de Zurbarán o atribuciones, conservadas en el archivo de Ruiz Vernacci", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 27, 1999, pp. 187-199.

Gutiérrez Pastor [2001]
GUTIÉRREZ PASTOR (Ismael), *Colección de pintura antigua española y flamenca de los siglos XVI y XVII*, Madrid, s.d. [2001].

Gutiérrez Pastor 2007
GUTIÉRREZ PASTOR (Ismael), "Sobre las pinturas del Colegio Imperial de Madrid en Santa Cruz de Retamar (Toledo): una inédita Nuestra Señora del Amparo del estilo de Francisco de Zurbarán", separata del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), Madrid, XIX, 2007.

Gutiérrez Pastor 2008
GUTIÉRREZ PASTOR (Ismael), ver cat. exp. Murcia 2008.

Gutiérrez Pastor 2009
GUTIÉRREZ PASTOR (Ismael), "Don Juan Bazo de Moreda (1614-1654), sargento mayor de los tercios de Flandes y regidor perpetuo de Logroño, pintado por Francisco de Zurbarán", *Berceo*, nº 156, 2009, pp. 191-212.

Gutiérrez de Quijano 1924
GUTIÉRREZ DE QUIJANO Y LÓPEZ (Pedro), *La Cartuja de Jerez de la Frontera*, Jerez, 1924.

Gutiérrez Vallejo 1995
GUTIÉRREZ VALLEJO (Jaime), *Iglesia Santa Clara, 1647*, Santafé de Bogotá, 1995.

H

Halcón 2000
HALCÓN (Fátima) *et al.*, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, 2000.

Halcón [2002] 2003
HALCÓN (Fátima), "El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima", *Laboratorio de Arte*, Sevilla, nº 15, [2002] 2003, pp. 373-381.

Halcón 2003-04
HALCÓN (Fátima), ver cat. exp. Sevilla 2003-04.

Hall [1974] 1994
HALL (James), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londres, 1974; traducción francesa, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, París, 1994.

Hall 1989
HALL-VAN DEN ELSEN (Catherine), "Una nueva obra de Luisa Roldán", *Archivo Hispalense*, nº 221, 1989, pp. 205-207.

Hänsel 1989
HÄNSEL (Sylvaine), "Andenken aus der Neuen Welt", *Weltkunst*, nº 15, agosto de 1989, pp. 2163-2167.

Haraszti 1965
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), voir cat. exp. Budapest 1965.

Haraszti 1966
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), "Bericht, Ungarn, Budapest", *Pantheon*, XXIV, 1966, pp. 62-66.

Haraszti [1966] 1982
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), *Spanische Meister*, Budapest, 1966; reed. francesa, 1982.

Haraszti 1969
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), ver cat. exp. Leningrado 1969.

Haraszti 1972
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), ver cat. exp. Burdeos 1972.

Haraszti 1975
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), ver cat. exp. Moscú 1975.

Haraszti 1984
HARASZTI TAKÁCS (Marianna), *Spanish Masters from Zurbarán to Goya*, Budapest, 1984.

Haraszti /Gaigneron 1979
HARASZTI TAKÁCS (Marianna)/GAIGNERON (Axelle de), "La galerie espagnole du musée de Budapest", *Connaissance des Arts*, junio de 1979, pp. 88-95.

Harnoucourt 1994
HARNOUCOURT (Anne d'), bajo la dirección de, *Paintings from Europe and the Americas in the Philadelphia Museum of Art*, Filadelfia, 1994.

Harris 1938
HARRIS (Enriqueta), ver cat. exp. Londres 1938.

Harris 1963
HARRIS (Enriqueta), "Spanish Painting in Paris", *The Burlington Magazine*, CV, nº 724, julio de 1963, pp. 321-325.

Harris 1967
HARRIS (Enriqueta), "Spanish Painting at the Bowes Museum", *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 483-484.

Harris 1980
HARRIS (Enriqueta), ver cat. exp. Nottingham 1980.

Harris 1985
HARRIS (Enriqueta), "Fort Worth and Toledo: Spanish Still Life (Kimbell Art Museum, Toledo Museum of Art)", *The Burlington Magazine*, CXXVII, septiembre de 1985, pp. 640-645.

Harris 1988
HARRIS (Enriqueta), "Paris, Zurbarán", *The Burlington Magazine*, CXXX, marzo de 1988, pp. 252-255.

Harris T. 1931
HARRIS (Tómas), ver cat. exp. Londres 1931.

***Hartford* 1958**
HARTFORD (museo): *Handbook. Wadsworth Atheneum*, Connecticut, 1958.

Harwell/Beavers 1958
HARWELL (Jerry)/BEAVERS (Virgil), ver cat. exp. Dallas 1958.

Hasting [2000] 2004
HASTING (Julia), *Annunciation*, Nueva-York, [2000], 2004.

Hautecœur 1926
HAUTECŒUR (Louis), *Musée national du Louvre. Catalogue des peintures exposées dans les galeries. II: École italienne et école espagnole*, París, 1926.

Hedén 1958
HEDÉN (Karl-Gustav), *Italian and Spanish Painters in the Gothenburg Art Gallery*, Gotemburgo, 1958.

Hefele 1914
HEFELE (Mgr. J.), *Histoires des Conciles*, París, VI, 1914.

Heinemann 1937
HEINEMANN (Rudolf), *Stiftung Sammlung Schloss Rohoncz. I. Teil Verzeichnis der Gemälde*, Lugano-Castagnola, 1937, 2 vols.

Heinemann 1959
HEINEMANN (Rudolf J.), *Collection Chateau Rohoncz*, Castagnola-Lugano, 1959.

Heinemann 1969
HEINEMANN (Rudolf), *The Thyssen-Bornemisza Collection*, Castagnola-Ticino, 1969, 2 vols.

Helston 1983
HELSTON (Michael), *Spanish and Italian Paintings. The National Gallery Schools of Painting*, Londres, 1983.

Hemery [2001] 2003
HEMERY (Axel), "Retour sur une exposition: le mystère persistant de Nicolas Tournier", en *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Actas del coloquio internacional, Universidad de Toulouse-Le Mirail, [2001] 2003, pp. 15-20.

Henares Cuéllar 2001-02
HENARES CUÉLLAR (Ignacio), ver cat. exp. Granada 2001-02.

Hendy 1931
HENDY (Philip), *Gardner Museum, Catalogue*, Boston, 1931.

Hendy 1947
HENDY (Philip), ver cat. exp. Londres 1947-48.

Hendy 1961
HENDY (Philip), ver cat. exp. Londres 1961.

Hendy 1974
HENDY (Philip), *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1974.

Henkes 1993
HENKES (Peter), "De Grote Kunstroof van '40-45", *Tableau*, febrero de 1993, pp. 101-107.

Henry 1995 ver **Baker/Henry 1995.**

Hergenroether 1892
HERGENROETHER Card., *Histoire de l'Église*, traducción del Abbé P. Belet, París, 1892.

Hermoso 2007
HERMOSO CUESTA (Miguel), ver cat. exp. Jaén-Úbeda 2007.

Hernández Díaz 1927, 1928
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1927, I, Sevilla, II, 1928.

Hernández Díaz 1927 ver **Giménez/Gálvez/Hernández Díaz/López Martínez 1927.**

Hernández Díaz 1932 ver **Bago/Hernández/Sancho Corbacho 1932.**

Hernández Díaz 1933
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla*, Sevilla, 1933.

Hernández Díaz 1934 ver **Serra/Hernández Díaz 1934.**

Hernández Díaz 1937
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), *Arte Hispalense de los siglos XV y XVI*, Sevilla, 1937.

Hernández Díaz 1953
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), "Los Zurbaranes de Marchena", *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 31-36.

Hernández Díaz 1960
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), "El retrato de D. Andrés Conde de Ribera, del Museo Hispalense. (Análisis de un cuadro)", *Anales de la Universidad Hispalense*, Sevilla, XX, 1960, pp. 93-98, figs. 1-5.

Hernández Díaz 1960,
HERNÁNDEZ DÍAZ (José)$_1$, ver cat. exp. Sevilla 1960.

Hernández Díaz 1961
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), ver cat. exp. Sevilla 1961.

Hernández Díaz 1967
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid, 1967.

Hernández Díaz 1972
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), "Bernabé de Ayala, pintor", *Archivo Hispalense*, nº 168, 1972, pp. 1-28, figs.1-19.

Hernández Díaz 1973
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), "Más sobre el pintor Bernabé de Ayala", *Estudios de Arte Sevillano*, 1973, pp. 63-71, figs.1-10.

Hernández Díaz 1978
HERNÁNDEZ DÍAZ (José),"Más pinturas sevillanas de influjos zurbaranescos", *Boletín de Bellas Artes de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, VI, 1978, pp. 165-176, figs. 1-15.

Hernández Díaz 1980
HERNÁNDEZ DÍAZ (José), "La Parroquia sevillana de Santa María Magdalena", *Boletín de Bellas Artes de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, VIII, 1980, pp. 205-236.

Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939-55
HERNÁNDEZ DÍAZ (José)/SANCHO CORBACHO (Antonio)/COLLANTES DE TERÁN Y DELORME (Francisco), *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1939-1955, 4 vols.

Hernández Nieves 2004
HERNÁNDEZ NIEVES (Román), *Retablística de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*, Badajoz 2004.

Hernández Perrera 1965
HERNÁNDEZ PERERA (Jesús), "Zurbarán y San Diego", *Goya*, nº64-65, enero-abril de 1965, pp. 232-241.

Hernández Nieves 1999
HERNÁNDEZ NIEVES (Román), ver cat. exp. Granada 1999.

Hernández Miñado 1996-97
HERNÁNDEZ MIÑADO (Juan de Dios), "Las fuentes de la Apotéosis de San Jerónimo de Zurbarán", *Ars Longa*, nº 7-8, 1996-1997, pp. 196-198.

Herranz 2005
HERRANZ RIOFRIO (Luis), ver cat. exp. Madrid 2005.

Herrera 1974
HERRERA CASADO (Antonio), *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1974.

Herrero 1929
HERRERO (José Joaquín), *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929.

Herrmann 1980
HERRMANN (Frank), *Selected Paintings at the Norton Simon Museum, Pasadena, California*, Nueva York, 1980.

Herzog/Schlegel 1960
HERZOG (Eric)/SCHLEGEL (Ursula), "Beiträge zu Francisco de Zurbarán", *Pantheon*, XVIII, 1960, pp. 91-101.

Herzog 1987
HERZOG (Hans-Michael), "Zurbarán", Nueva York, 1987], *Weltkunst*, diciembre de 1987, pp. 3604-3606.

Hilaire 1995
HILAIRE (Michel), *Le Musée Fabre, Montpellier*, París, Montpellier, 1995.

Hilaire 2001
HILAIRE (Michel), "Un florilège de la Renaissance à l'art néoclassique", *Dossier de l'Art*, Nº 73, febrero de 2001, pp. 22-41.

Hilaire 2006
HILAIRE (Michel), ver cat. exp. Lausana 2006.

Hindlip 2000
HINDLIP (Lord), "Treasures of the North", *Christie's Review 1999-2000*, Londres, 2000, pp. 20-21.

Hogg 1978
HOGG (James Ingeborg), "La Cartuja de Jerez de la Frontera", *Analecta Cartusiana*, Salzburgo, nº 47: 2, 1978.

Hogg 1983
HOGG (James Ingeborg), "La Cartuja de las Cuevas", *Analecta Cartusiana*, nº 47: 3B, 1983.

Hohenzollern 1982
HOHENZOLLERN (Johan Georg von), ver cat. exp. Múnich-Viena 1982.

Holland 1993
HOLLAND (Nicole M.), "European Art", en *San Diego Museum of Art. Selections from the Permanent Collection*, San Diego, 1993.

Hollander 2002
HOLLANDER (Anne), *Dress and Drapery in Painting*, Londres, 2002.

Hollstein's 1988
HOLLSTEIN'S, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450-1700*, Roosendaal, Koninklijke Van Poll, Rotterdam, XXXII, 1988.

Honour/Fleming 1997
HONOUR (Hugh), FLEMING (John), *Histoire mondiale de l'art*, París, 1997.

Hornedo 1953
HORNEDO (Fernando de), "La Pintura de la Inmaculada en Sevilla", *Miscelánea Comillas*, XIX, 1953, pp. 169-198.

Hornedo 1945
HORNEDO (Rafael María) s.j., "El arte en Trento", *Razón y Fe*, enero de 1945, pp. 203-232.

Hornedo 1965
HORNEDO (Rafael María), *Zurbarán y los Jesuitas*, Madrid, 1965.

Hourticq 1921
HOURTICQ, *Le Musée du Louvre*, París, 1921.

Hourticq s.d. [1921]
HOURTICQ, *Les Tableaux du Louvre*, París, s.d., [1921].

Howard 1913-14
HOWARD (Francis), ver cat. exp. Londres 1913-14.

Howarth 1999
HOWARTH (David), "Mr. Moritt's Venus. Richard Ford, Sir William Stirling-Maxwell and the cosas de España", *Apollo*, octubre de 1999, pp. 37-44.

Hübner 1862
HÜBNER (Julius), *Catalogue de la galerie royale de Dresde*, Dresde, 1862.

Hübner 1876
HÜBNER (Julius), *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden*, Dresde, 1876.

Huerga 1992
HUERGA (Álvaro, O.P.), *Los Dominicos en Andalucía*, Sevilla, 1992.

Huguenet 1991
HUGUENET (Mathieu), "Coup de jeune pour les tableaux anciens", *Minute La France*, nº 1502, 23-29 de enero de 1991, p. 31.

Hurtado 1997
HURTADO RODRÍGUEZ (Luis), ver cat. exp. Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98.

I

Iacono 2009
IACONO (Margaret), ver cat. exp. Nueva York 2009.

Illán 2000
ILLÁN MARTÍN (Magdalena), "La colección pictórica del conde del Águila", *Laboratorio de Arte*, Sevilla, nº 13, 2000.

Impelluso [2002] 2003
IMPELLUSO (Lucia), *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Barcelona, [2002] 2003.

Impelluso 2003
IMPELLUSO (Lucia), *La Naturaleza y sus símbolos.Plantas, flores y animales*, Barcelona, 2003.

Interián [1730] 1782
INTERIÁN DE AYALA (Fray Juan, o. de m.), *Pictor eruditus christianus*, Madrid, 1730, 2 vols.; trad.española de Durán y Bastero, *El pintor cristiano erudito*, Madrid, 1782, 2 vols.

***Inventario Prado* [1849] 1990, [1854] 1991, 1996**
MADRID, Museo del Prado: *Inventario Général de Pinturas. I: La Colección Real* [1849], Madrid, 1990; II: *El Museo de la Trinidad* [1854], Madrid, 1991; III: *Nuevas Adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices*, 1996.

***Inventario Trinidad* 1854**
Inventario del Museo Nacional de Pinturas [1854] ver GAYA 1947.

***Inventario Unesco* 1974**
Inventaire illustré d'œuvres demembrées célèbres dans la peinture européenne, París, Unesco, 1974.

Iovine 1984
IOVINE (Julie V.), "A Zurbarán Emerges", *The Connoisseur*, nº 874, 1984, p. 35.

Iribertegui 2004
IRIBERTEGUI ERASO (Fray Miguel), "El Rosario en el arte", en *Congreso internacional del Rosario*, Sevilla, 2004, pp. 485-501.

Iruretagoyena 2000 ver **Delenda/Garrain/Iruretagoyena 2000.**

Ivanova 1963
IVANOVA (E.Y.), "Le tableau de Zurbarán du musée de Smolensk", *Chefs-d'œuvres ressuscités*, Moscú, 1963, p. 134.

Izquierdo 1993
IZQUIERDO (Rocío), ver cat. exp. México 1993.

Izquierdo 1998-99
IZQUIERDO (Rocío), ver cat. exp. Ámsterdam 1998-99 y Valladolid 1999.

Izquierdo 1999
IZQUIERDO (Rocío), ver cat. exp. Granada 1999.

Izquierdo 2004
IZQUIERDO (Rocío), ver cat. exp. Sevilla 2004.

Izquierdo/Muñoz 1990
IZQUIERDO (Rocío)/MUÑOZ (Valme), *Museo de Bellas Artes. Inventario de Pinturas*, Sevilla, 1990.

J

Jacob 1967
JACOB (Sabine), "Florentinische Elemente in der spanischen Malerei des frühen 17. Jahrhunderts", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 13*, 1967, pp. 115-164.

Jacob 1992
JACOB (Sabine), "Florentine Influences on an Early Seventeenth-Century Dutch Painter", *The Hoogsteder Mercury*, nºs 13-14, 1992, pp. 14-20.

Jácome/Antón 2001
JÁCOME GONZÁLEZ (José)/ANTÓN PORTILLO (Jesús), "Miguel Parrilla y el antiguo retablo de la Cartuja de la Defensión, de Jerez de la Frontera", *Escuela de imaginería*, Córdoba, nº 29, 2001, pp. 12-15.

Jácome/Antón 2001$_1$
JÁCOME GONZÁLEZ (José)/ANTÓN PORTILLO (Jesús)$_1$, "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI°-XVIII° (2ª Serie)", *Revista de Historia de Jerez*, nº 7, 2001, pp. 103-127.

Jácome/Antón 2002
JÁCOME GONZÁLEZ (José)/ANTÓN PORTILLO (Jesús)$_1$, "Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI°-XVIII° (3ª Serie)", *Revista de Historia de Jerez*, nº 8, 2002, pp. 115-129.

Jameson 1844
JAMESON (Anna), *Companion to the most Celebrated Private Galleries of Art in London*, Londres, 1844.

Jameson 1848
JAMESON (Anna), *Legends of the Monastic Orders as Represented in the Fine Arts*, Londres, 1848, 2ª ed. con notas de Estelle M. HURLL.

Jameson 1852
JAMESON (Anna), *Legends of the Monastic Orders*, Londres, 1852.

Jamot 1938
JAMOT (Paul), *La Peinture en Espagne*, París, 1938.

Jedin 1935
JEDIN (H.), "Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverehrung", *Theologische Quartalschrift*, CXVI, 1935, pp. 143-188, 404-429.

Jiménez 1983-84
JIMÉNEZ LOZANO (Elena), ver cat. exp. Sevilla 1983-84.

Jiménez/Mack 2007
JIMÉNEZ-BLANCO (María Dolores)/MACK (Cindy), *Buscadores de Belleza*, Barcelona, 2007.

Jimeno 2000
JIMENO (Frédéric), "Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolas Poussin y Claude Vignon", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV, 2000, pp. 65-83

Johns 2003
JOHNS (Derek), *Old Master Paintings*, Londres, 2003 y ver cat. exp. Nueva York 2003$_1$.

Johns 2006
JOHNS (Derek), *Derek Johns LTD*, ver cat. exp. Maastricht 2006.

Johnson 1981
JOHNSON (Lee), *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue 1816-1831*, Oxford, 1981, 2 vols.

Jordan 1974
JORDAN (William B.), *The Meadows Museum. A Visitor's Guide*, Dallas, 1974.

Jordan 1985
JORDAN (William B.), ver cat. exp. Fort Worth-Toledo 1985.

Jordan 1988
JORDAN (William B.) en *Tresors del Museu d'Art de Catalunya. L'època dels genis. Renaixement – Barroc*, Gerona, 1988.

Jordan/Cherry 1995
JORDAN (William B.)/CHERRY (Peter), ver cat. exp. Londres 1995.

Jordan 1996
JORDAN (William B.), *Juan de Zurbarán*, "ad vocem" en *The Dictionary of Art*, Londres, 1996.

Jordan 1997-98
JORDAN (William B.), ver cat. exp. Nueva York-Londres 1997-98$_1$.

Jordan 1998
JORDAN (William B.), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Jordan 1999-2000
JORDAN (William B.), ver cat. exp. Oviedo 1999-2000.

Jover 1982
JOVER ZAMORA (José María) dirigida por, *La España de Felipe IV*, *Historia de España*, fundada por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1982.

Joubin 1926
JOUBIN (André), *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, París, 1926.

Jubinal 1837
JUBINAL (Achille), *Notice sur M. le Baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi*, París, 1837.

Junquera 1992
JUNQUERA Y MATO (Juan José), *Spanish Splendor*, Nueva York, 1991, ed. francesa, *Grandes demeures d'Espagne*, París, 1992.

Junquera [1997] 1999
JUNQUERA Y MATO (Juan José), "Zurbarán y América", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Soria [1997] 1999, pp. 147-160.

Junquera 1998
JUNQUERA Y MATO (Juan José), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Junquera 2004
JUNQUERA Y MATO (Juan José), "Tesoros del Museo Soumaya de México", *Archivo Español de Arte*, LXXVII, 2004, pp. 337-339.

Junquera 1961
JUNQUERA VEGA (Paulina), "Las Descalzas Reales a la vez convento y museo", *Goya*, nº 42, mayo-junio de 1961, pp. 382-388.

Junquera/Ruiz 1962
JUNQUERA VEGA (Paulina)/RUIZ ALCÓN (M. Teresa), *The Monastery Convent of the Descalzas Reales*, Madrid, 1962.

Jusselin 1931
JUSSELIN (Maurice), *Le Musée de Chartres*, Chartres, 1931.

Justi 1883
JUSTI (Carl), "Das Leben des HL.Bonaventura Gemalt von Herrera D.A. und Zurbarán", *Jahrbuch der preussischen Kunstammlungen*, IV, 1883, pp. 152-162.

Justi 1904
JUSTI (Carl), *Murillo*, 2ª ed., Leipzig, 1904.

Justi 1911
JUSTI (Carl), "Zurbarán und Kein Ende", *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLVII, 1911.

Justi [1933] 1953
JUSTI (Carl), *Diego Velázquez und sein Jahrundert*, 2ª ed., Zúrich, 1933; *Velázquez y su siglo*, traducción de P. Marrades, Madrid, 1953; seguido de *Después de Justi: Medio siglo de estudios velazquistas* por Juan Antonio Gaya Nuño.

K

Kagan 1987 ver **Brown/Kagan 1987.**

Kagané 1971
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Tokio-Kioto 1971.

Kagané 1977
KAGANÉ (Ludmila), *La pintura española de los siglos XVI-XVIII en el Ermitage*, Leningrado, 1977 (*en ruso*).

Kagané 1978
KAGANÉ (Ludmila), en *The Hermitage Western European Painting of the Thirteenth to Eighteenth Centuries*, Leningrado, 1978.

Kagané 1979-80
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Melbourne-Sídney 1979-80.

Kagané 1984
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Leningrado 1984.

Kagané 1987-88
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. New Delhi 1987-88.

Kagané 1989
KAGANÉ (Ludmila), "Au musée de l'Ermitage de Leningrad: un *Saint Ferdinand* de Zurbarán, pendant de la *Sainte Agathe* du musée de Montpellier", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº 1, 1989, pp. 23-28.

Kagané 1994
KAGANÉ (Ludmila), *Historia de la colección de pintura española desde el siglo XV a comienzos del XIX en el Ermitage y problemas de su estudio* (tesis doctoral en ruso), San Petersburgo, 1994.

Kagané 1994$_1$
KAGANÉ (Ludmila)$_1$, "La historia del coleccionismo de la pintura española en el Ermitage, desde el siglo XV hasta comienzos del XIX", en *6º Congreso de Historia*, Madrid, 1994, pp. 254-267.

Kagané 1994$_2$
KAGANÉ (Ludmila)$_2$, ver cat. exp. Turku 1994.

Kagané 1996
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Tokio-Ibaraki-Mie 1996.

Kagané 1997
KAGANÉ (Ludmila), *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries*, Moscú-Florencia, 1997.

Kagané 2000
KAGANÉ (Ludmila), "La Pintura Barroca Española en el Museo del Ermitage de San Petersburgo", en *Summa Pictorica. VII. El Siglo de Oro de la Pintura Española*, [Barcelona], 2000, pp. 59-69.

Kagané 2001-02
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Sevilla-Madrid 2001-02.

Kagané 2001-02,
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Granada 2001-02.

Kagané 2002
KAGANÉ (Ludmila), ver cat. exp. Madrid 2002.

Kagané 2005
KAGANÉ (Ludmila), *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX. Historia de una colección*, Sevilla, 2005.

Kagané/Kostenevich 2008
KAGANÉ (Ludmila)/KOSTENEVICH (Albert), *Spanish Painting. 15th-Early 20th Centuries. Catalogue of the Collection*, St Petersburg, The State Hermitage Publishers, 2008 (en ruso).

Kaptereva 1955
KAPTEREVA (Tatiana), *Velázquez und die Spanische Porträtmalerei*, Leipzig, 1955.

Kaptereva 1956
KAPTEREVA (Tatiana), *Velázquez and Spanish Portraiture*, Madrid, 1956.

Karge 1991
KARGE (Henrik), bajo la dirección de, *Vision oder Wirklichkeit. Die Spanische Malerei der Neuzeit*, Múnich, 1991.

Kasl 2004-07
KASL (Ronda), ver cat. exp. Sarasota-Fort Worth-Omaha-Nashville-Charlotte-Santa Bárbara-Minneapolis 2004-07.

Katchalina 1962 ver **Davidson/Katchalina 1962**.

Kauffmann 1982
KAUFFMANN (C.M.), *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, Londres, 1982.

Kazerouni 2008
KAZEROUNI (Guillaume), 'Les écoles étrangères du XVIIe siècle dans les églises de Paris', *Dossier de l'Art*, n° 149, febrero de 2008, pp. 92-95.

Kehrer 1918
KEHRER (Hugo), *Francisco de Zurbarán*, Múnich, 1918.

Kehrer 1920-21
KEHRER (Hugo), "Neues über Francisco de Zurbarán", *Zeitschrift für bildende Kunst*, LV, 1920-1921, pp. 248-252.

Kehrer 1926
KEHRER (Hugo), *Spanische Kunst von Greco bis Goya*, Múnich, 1926.

Kennely/Gaetan 1994
KENNELY (Eleanor)/GAETAN (Victor), "All the King's Pictures?", *Art News*, XCIII, n° 3, marzo de 1994.

Kern 2003
KERN (Steven), en *San Diego Museum of Art. Selected Works*, San Diego, 2003.

Kerrigan 1955
KERRIGAN (Anthony), "Crónica de Norteamérica. Un Cristo de Zurbarán en Chicago", *Goya*, n° 6, mayo-junio de 1955, pp. 374-379.

Kerrigan 1960
KERRIGAN (Anthony), "Sobre las razzias en el arte europeo", *Goya*, n° 36, mayo-junio de 1960, pp. 352-361.

Kimball 1987
KIMBALL (Roger), "Francisco de Zurbarán", *Times, Literary Supplement*, 27 de noviembre-3 de diciembre de 1987.

Kinkead 1982
KINKEAD (Duncan T.), "Francisco de Herrera and the Development of High Baroque Style in Seville", *Record of the Art Museum* (Princeton University), 41, n° 2, 1982.

Kinkead 1983
KINKEAD (Duncan T.), "The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán", *The Art Bulletin*, LXV, 1983, pp. 305-311.

Kinkead 1989
KINKEAD (Duncan T.), "Artistic Inventories in Séville, 1650-1699", *Boletín de Bellas Artes*, XVII, 1989, pp. 117-178.

Kleinschmidt 1911 [1926]
KLEINSCHMIDT (R.P. Beda), *Sankt Franziskus von Assisi in Kunst und Legende*, Múnich-Gladbach, 1911, 2ª ed. 1926.

Kleinschmidt 1926
KLEINSCHMIDT (R.P. Beda), "Das Leben des Hl. Bonaventura in einem Gemäldezykius von Francisco Herrera dem älterem und Francisco Zurbarán", *Archivum Franciscanum Historicum*, XIX, 1926, pp. 3-16.

Knox [1996] 2003
KNOX (Tim), *Grimsthorpe Castle*, [1996], 2003.

Konoplewa 1922
KONOPLEWA (M.), *Guía de la colección Schwalova*, Moscú, 1922 (*en ruso*).

Koudriavtseva 2001
KOUDRIAVTSEVA (Sofia), *Musée de l'Ermitage. Histoire des édifices et des collections*, San Petersburgo, 2001.

Kouznetsova 1986
KOUZNETSOVA (Irina), *Catalogue sommaire illustré du musée Pouchkine*, Moscú, 1986.

Kowal 1985
KOWAL (David M.), *Ribalta y los Ribaltescos*, Valencia, 1985.

Kubler/Felton 1991
KUBLER (George)/FELTON (Graig), in *Wadsworth Athenaeum Paintings. II: Italy and Spain, Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford, 1991.

Kubler/Soria 1959
KUBLER (George)/SORIA (Martín S.), *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, Harmondsworth, 1959.

Kuh/Berman 2006
KUH (Katherine)/BERMAN (Avis), *My Love Affair with Modern Art*, Nueva York, 2006.

Kurth 1963
KURTH, (Willi éd.), *The Complete Woodcuts of Albrecht Durer*, Nueva York, Dover Publications, Inc, 1963.

L
***L.A. Séville* 1867**
*L***A***, SÉVILLE* (colección): *Collection de tableaux anciens surtout de l'école espagnole*, París, 20 de diciembre de 1867.

Labat 1730
LABAT (Père Jean-Baptiste), *Voyage en Espagne*, Cádiz-Sevilla, I, 1730.

Laborde 1806-20
LABORDE (Alexandre de), *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, París, 1806-1820.

Laborde 1808
LABORDE (Alexandre de), *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, París, 1808, 6 vols.

Lacambre 2002-03
LACAMBRE (Geneviève), "Connaissance de l'école espagnole en France", en cat. exp. París 2002-03, pp. 216-259.

Lacambre 2003
LACAMBRE (Geneviève), "The Discovery of the Spanish School in France", en cat. exp. Nueva York 2003, pp. 67-91.

Lacambre/Lobstein 2002-03
LACAMBRE (Geneviève)/LOBSTEIN (Dominique), "Manet, Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle", *Le Petit Journal des grandes expositions*, n° 344.

Lacarta/Cuenca/Plana 2008
LACARTA APARICIO (Ana)/CUENCA MORENO (Rebeca)/PLANA MENDIETA (Elisa), "El hallazgo de una firma inédita en un lienzo atribuido al taller de Zurbarán", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n° 102, 2008, pp. 241-269.

Lachendal 1971 ver **Gassier/Wilson/Lachendal [1971] 1994.**

Laclotte 1962
LACLOTTE (Michel), "Peintures inédites ou peu connues des musées de province. Fausses attributions espagnoles", *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 6, 1962, pp. 258-266.

Laclotte 1964
LACLOTTE (Michel), "Nouvelles acquisitions des musées de province depuis 1960. Peintures et dessins des primitifs au XVIIIe siècle", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1964, n°s 4-5, pp. 157-174.

Laclotte/Cuzin 1982
LACLOTTE (Michel)/CUZIN (Jean-Pierre), *Les Collections de peinture du Musée du Louvre*, Paris, 1982.

Lacoste 1913
LACOSTE (J.), *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura I. Colección Lázaro*, Madrid, 1913.

Lafenestre 1878 ver **Michel/Lafenestre 1878.**

Lafenestre/Richtenberger s.d. [1893]
LAFENESTRE (Georges)/RICHTENBERGER (Eugène), *Le Musée national du Louvre*, s.d., [1893].

Lafond 1899
LAFOND (Paul), "Goya", *La Revue de l'Art ancien et moderne*, V, febrero de 1899, p. 142.

Lafond 1908
LAFOND (Paul), *Les Arts*, vol. VII, febrero de 1908, p. 27.

Lafond 1909
LAFOND (Paul), *Ribera et Zurbarán*, París, 1909.

Lafontaine 1965
LAFONTAINE-DOSOGNE (Jacqueline), *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruselas, II ,1965.

Lafuente 1935
LAFUENTE FERRARI (Enrique), "La peinture de bodegones en Espagne", *Gazette des Beaux-Arts*, XIV, 1935, pp. 169-182.

Lafuente 1936, 1946, 1953
LAFUENTE FERRARI (Enrique), *Breve historia de la pintura española*, 1ª ed. 1936; 3ª ed. revisada y aumentada, Madrid, 1946; 4ª ed. Madrid, 1953.

Lafuente 1960-61
LAFUENTE FERRARI (Enrique), ver cat. exp. Madrid 1960-61.

Lafuente 1969
LAFUENTE FERRARI (Enrique), *Museo del Prado. Pintura española de los Siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1969.

Lafuente 1978
LAFUENTE FERRARI (Enrique), *Museo del Prado. Pintura española de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978.

Lamilla 1998
LAMILLA PRÍMOLA (José), "La familia de Francisco de Zurbarán (algunos datos históricos)", en LORENZANA DE LA PUENTE 1998, pp. 393-399.

Land 1999
LAND (Norman E.), *The Samuel H. Kress Study Collection at the University of Missouri*, Columbia y Londres, 1999.

Laneyrie 1997
LANEYRIE-DAGEN (Nadeije), *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIXe siècle*, París, 1997.

Langton 1914
LANGTON DOUGLAS (R.), *Descriptive Catalogue of Pictures. Keir Collection*, 1914.

Lapiedra 1918
LAPIEDRA (Luis M[a] Cabello), "La Cartuja de Jerez", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI, 1918, pp. 241-254.

Laplana/Ribera 1979
LAPLANA (Josep de C.)/RIBERA (Ramon), *Museu de Montserrat*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1979.

Lapret 1902
LAPRET (Paul), *Musée Jean Gigoux à Besançon. Catalogue des peintures et dessins*, Besançon, 1902.

Larios 1995
LARIOS LARIOS (Juan Miguel), ver cat. exp. Granada 1995.

Larios 2005
LARIOS Ramos (Antonio), "Los Dominicos y la Inquisición", *Clio & Crimen*, n° 2 (2005), pp. 81-126.

Lassaigne 1952
LASSAIGNE (Jacques), *La Peinture espagnole de Velasquez à Picasso*, Ginebra, 1952.

Lasso de la Vega 1933 ver **Saltillo 1933.**

Laurwik 1920
LAURWIK (J. Nilsen), ver cat. exp. San Francisco 1920.

Lavergne 1992
LAVERGNE-DUREY (Valérie), *Chefs-d'œuvre de la peinture italienne et espagnole du musée des Beaux-Arts*, Lyon-París, 1992.

Lavergne/Buijs 1993
LAVERGNE-DUREY (Valérie)/BUIJS (Hans), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon. I: Écoles étrangères XIIIe-XIXe siècles*, París, 1993.

Lavergne 1998 ver **Durey 1998.**

Lavice 1864
LAVICE (André-Absinthe), *Revue des musées d'Espagne. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*, París, 1864.

Lavice 1867
LAVICE (André-Absinthe), *Revue des musées d'Angleterre. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*, París, 1867.

Lazare 1940
LAZARE (Christopher), ver cat. exp. Nueva York 1940.

Leal 1958
LEAL (Fernando), *Museo de San Carlos*, México D.F., 1958.

Le Bihan 1999
LE BIHAN (Olivier), "Le raisin dans la peinture", *L'Objet d'Art*, n° 337, junio de 1999, pp. 43-51.

Le Blevec/Girard [1988] 1989
LE BLEVEC (Daniel)/GIRARD (Alain), *Les Chartreux et l'art. XIVe-XVIIIe siècles*, *en* Actas del coloquio de Villeneuve-lès-Avignon, París, [1988], 1989.

Lee 1960
LEE (Sherman E.), ver cat. exp. Cleveland 1960.

Le Pommeré/Salomé/Poullain 1994
LE POMMERÉ (Marianne)/SALOMÉ (Laurent)/POULLAIN (Christine), *Musée de Grenoble*, Grenoble-París, 1994.

Le Roy 1867
LE ROY (Étienne), ver cat. venta Salamanca, 1867.

Leclere 1910
LECLERE (Tristan), "Art Ancien", *Mercure de France*, LXXXVII, 16 de octubre de 1910, pp. 731-736.

Lecoq 1982-83
LECOQ (Anne-Marie), ver cat. exp. Dijon 1982-83.

Lecoq 1987 ver **Georgel/Lecoq 1987.**

Lecuyer 1949
LECUYER (Raymond), *Regards sur les musées de province*, París, 1949.

Lefort 1892
LEFORT (Paul), "Zurbarán", *Gazette des Beaux-Arts*, VII, mayo de 1892, pp. 365-382.

Lefort 1893
LEFORT (Paul), *La Peinture espagnole*, París, 1893.

Legardinier 1992
LEGARDINIER (Claudine), "L'avant-garde grenobloise aux musées", *Muséart*, n° 17, febrero de 1992, pp. 86-88.

Leloup 1980
LELOUP (Gaston), "Montargis vu par un Orléanais en 1853", *Bulletin de la Société d'Émulation de l'arrondissement de Montargis*, marzo de 1980, pp. 39-44.

Lemoine 1988
LEMOINE (Serge), en *Le Musée de Grenoble*, París, 1988, n°s 39-42, pp. 37-38.

Lemoine 1990
LEMOINE (Serge), *Le Musée de Grenoble*, Grenoble, 1990.

Lemoine 1992-93
LEMOINE (Serge), ver cat. exp. Lausana 1992-93.

Lenaghan 2000
LENAGHAN (Patrick) *et al.*, *The Hispanic Society of America. Tesoros*, Nueva York, 2000.

***Leningrado* 1955**
LENINGRADO (museo): *Musée national de L'Ermitage. Petit guide*, Moscú, 1955.

***Leningrado-Moscú* 1958**
LENINGRADO (museo): *Musée de L'Ermitage. Département de l'Art occidental. Catalogue des peintures*, Leningrado-Moscú, 1958.

***Leningrado* 1989**
LENINGRADO (museo): *Musée de L'Ermitage. Peinture d'Europe occidentale des XIIe-XVIIIe siècles*, Leningrado, 1989.

León 1984
LEÓN (Aurora), *Los Fondos de arquitectura en la pintura barroca sevillana*, Sevilla, 1984.

León 1997
LEÓN-SOTELO (Trinidad de), "Aparece la única copia de "El Niño de la Espina" firmada por Zurbarán", *ABC*, 12 de octubre de 1997.

Lepe [1972] 1976
LEPE DE LA CÁMARA (José María), "Estudio sobre la Iglesia Mayor de Santa María de "La Granada" de Llerena", IV Congreso de Estudios Extremeños, Mérida 1972, *Revista de Estudios Extremeños*, XXXII, 1976, pp. 19-40.

Lepe 1974
LEPE DE LA CÁMARA (José María), "Más sobre Zurbarán", *Fiestas Mayores Patronales*, Llerena, 1974, s.p.

Lepe 1976
LEPE DE LA CÁMARA (José María), "Estudio sobre la pintura de Zurbarán: "Cristo muerto en la cruz"; existente en la iglesia de "La Granada" de Llerena", en *V Congreso de Estudios Extremeños*, 1976, pp. 71-74.

***Lexikon* 1971-1978**
Lexikon der christlichen ikonographie, bajo la dirección de Engelbert E. Kirschbaum y G. Bandmann, Fribourg-en-Brisgau, Basilea, Roma, 1971-1978, 8 vols.

Levina 1960
LEVINA (Irina), "Una pintura de Zurbarán recientemente identificada", *Bulletin du Musée de l'Ermitage*, n° XIX, 1960, pp. 16-19 (en ruso).

Levina 1961
LEVINA (Irina), "Zurbarán's "St. Lawrence" and its prototype", *Soobshcheniya gosudarstvennogo ermitazha*, Leningrado, XX, 1961, pp. 20-22.

Levina 1964
LEVINA (Irina), *Pintura española en el Museo Estatal del Ermitage. Pintura de los siglos XIV-XVI*, Praga-Leningrado, 1964.

Levinson 1965
LEVINSON-LESSING (V. F.), *Splendeurs de l'Ermitage. Baroque et Rococo*, Praga-Leningrado, 1965.

Licht 1956
LICHT (Stephen), ver cat. exp. Trujillo 1956.

Liedtke 1988
LIEDTKE (Walter), "Zurbarán's Jerez Altapiece Reconstructed", *Apollo*, CXXVII, 1988, pp. 152-162.

***Lima* [1873] 1899**
LIMA (museo): *Gran Galería de Pinturas Antiguas*, Lima, 1873 y 1899.

***Lima* 1986**
LIMA, "Zurbarán, tres siglos después", *Visión*, 16/30 de junio de 1986, p. 54.

***Lima* 1989**
LIMA, *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, 1989.

Linage 1991
LINAGE CONDE (Antonio), "Hiéronymite", en *Dictionnaire d'histoire et de géographie éclésiastiques*, París, 1991, XXIV, col. 401-424.

Liphart [1909] 1910
LIPHART (Erenest Friedrich von), ver cat. exp. San Petersburgo [1909] 1910.

Lipschutz [1972] 1988
LIPSCHUTZ (Ilse Hempel), *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard, 1972; ed.española, Madrid, 1988.

Lipschutz 1982
LIPSCHUTZ (Ilse Hempel), "Théophile Gautier, le musée espagnol et Zurbarán", en *Théophile Gautier, l'art et l'artiste*, Actas del coloquio internacional Montpellier, septiembre de 1982.

***Lisboa* 1937**
LISBOA (museo): *Algumas obras de arte do Museu das Janelas verdes*, Lisboa, 1937.

***Lisboa* 1951**
LISBOA (museo): *Obras escolhidas do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1951.

***Lisboa* 1975**
LISBOA (museo): *Museu Nacional de Arte Antiga, Catálogo da exposição provisória de pintura estrangeira*, Lisboa, 1975.

Lleó 1975
LLEÓ CAÑAL (Vicente), *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1975.

Lleó 1979
LLEÓ CAÑAL (Vicente), *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979.

Lleó [1980] 1992
LLEÓ CAÑAL (Vicente), *Fiesta grande. El Corpus Christi en la historia de Sevilla*, Sevilla, [1980] 1992.

Lleó 1997
LLEÓ CAÑAL (Vicente), *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997.

Llewellyn/Mc Corquodale 1976
LLEWELLYN (Briony)/McCORQUODALE (Charles), "In the Light of Caravaggio", *The Connoisseur*, n° 772, junio de 1976, pp. 110-113.

Lobstein 2002
LOBSTEIN (Dominique), "La gravure et la lithographie d'inspiration espagnole au Salon 1820-1880", *La Revue du musée d'Orsay*, otoño de 2002, pp. 102-108.

Lobstein 2002-03 ver **Lacambre/Lobstein 2002-03.**

Loga 1923
LOGA (Valerian von), *Die Malerei in Spanien, vom XIV bis XVIII Jahrhundert*, Berlín, 1923.

Loga 1960
LOGA (Valerian von), *The Spanish Pictures of Sir William van Horne's Collection in Montreal*, 1960, pp. 92-104.

Loire 1992
LOIRE (Stéphane, ed.), *La Peinture au Louvre. 100 chefs-d'œuvre*, París, 1992.

***Londres* 1898**
LONDRES (museo): *Abridged Catalogue of the Pictures in the National Gallery*, Londres, 1898.

***Londres* 1901**
LONDRES (museo): *The National Gallery Illustrated Catalogue*, Londres, 1901.

***Londres* 1926**
LONDRES (museo): *The National Gallery Illustrations to the Catalogue*, Londres, III, 1926.

***Londres* 1937**
LONDRES (museo): *The National Gallery Illustrations: Continental Schools*, Londres, 1937.

***Londres* 1952**
LONDRES (museo): *The National Gallery, Spanish School: Plates*, Londres, 1952.

***Londres* 1973**
LONDRES (museo): *The National Gallery. Illustrated General Catalogue*, Londres, 1973.

***Londres* [1973] 1986**
LONDRES (museo): *The National Gallery. Illustrated General Catalogue*, Londres, 1973; 2ª ed. revisada 1986.

***Londres* 1989**
LONDRES (museo): *Subject Catalogue of Paintings in Public Collections*, Londres, I, 1989.

Long 2009-10
LONG (Rebecca), ver cat. exp. Indianápolis 2009-10.

Longhi 1927
LONGHI (Roberto), "Un San Tomaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnolo tra il '5 e il '600", *Vita artistica*, 1927, pp. 4-11, recogido en *Saggi e Ricerche*, Florencia, 1967, II[o], pp. 113-127 y II[**], lám. 88-100.

Longhi 1930
LONGHI (Roberto), "L'Art espagnol ancien à la Galerie Royale d'art moderne à Rome", *Formes*,VI, junio de 1930, pp. 17-18.

Longhi 1968
LONGHI (Roberto), *"Me Pinxit" e quesiti caravaggeschi 1928-1934*, Florencia, 1968.

Longhi/Mayer 1930
LONGHI (Roberto)/MAYER (August L.), ver cat. exp. Roma 1930.

López 1996
López (Javier), "Crecimiento en tiempos de adaptación", *Antiqvaria*, n° 142, 1996, pp. 86-89.

López 1998
LÓPEZ (Javier), "Lotes millonarios en pintura antigua y del XX", *Antiqvaria*, n° 157, 1998, p. 96.

López-Fé 2004
LÓPEZ-FÉ Y FIGUEROA (Carlos María), "Sine labe concepta. De una *Piadosa creencia* al *Dogma*", en cat. exp. Sevilla 2004, pp. 41-69.

López Campuzano 1993
LÓPEZ CAMPUZANO (Julia), "Pervivencia del Hércules Clásico en el Arte de Andalucía", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte C.S.I.C., Madrid, 1993, pp. 57-66.

López Campuzano 1996
LÓPEZ CAMPUZANO (Julia), "Noticias de entalladores: Jerónimo de Valencia y Cristóbal Voisin", *Archivo Español de Arte*, LXIX, 1996, pp. 334-338.

López Campuzano 1997
LÓPEZ CAMPUZANO (Julia), *La iglesia y la silleria coral de la Cartuja de Jerez*, Madrid, 1997.

López Campuzano 1998
LÓPEZ CAMPUZANO (Julia), *La Cartuja de Jerez*, Madrid, 1998.

López Campuzano 1998,
LÓPEZ CAMPUZANO (Julia),, *La Cartuja de la Defensión*, Sevilla, 1998.

***López Cepero* 1860**
LÓPEZ CEPERO (colección): *Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la Galería formada por el Exmo. Sr Doctor D. Manuel López Cepero. que a voluntad de sus herederos se sacará a pública subasta en los días del 15 al 30 de Mayo del presente año en la casa n° 7 de la plaza de Alfaro en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1860.

***López Cepero* 1868**
LÓPEZ CEPERO (colección): *Catalogue des tableaux anciens de la Galerie de feu Son Excellence M. López Cepero de Seville. dont la vente aux enchères publiques aura lieu. le 14 février 1868*, París, 1868.

López Estrada 1966
LÓPEZ ESTRADA (Francisco), "Pintura y literatura: una consideración estética en torno de la Santa Casa de Nazaret de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXIX, 1966, pp. 25-50.

López Martínez 1927 ver **Giménez/Gálvez/Hernández Díaz/López Martínez 1927.**

López Martínez 1928
LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino), *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928.

López Martínez 1928,
LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino),, *Retablos y Pinturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928.

López Martínez 1929
LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino), *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929.

López Martínez 1932
LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino), *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932.

López Martínez 1943
LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino), *El escultor y arquitecto Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla, 1943, p. 40.

López Martínez 1952
LÓPEZ MARTÍNEZ (Celestino), "El maestro escultor Alonso Cano, en Sevilla", *Calvario*, 1952.

López Rey 1954
LÓPEZ REY (José), "The real Zurbarán?", *Arts News*, mayo de 1954, pp. 25, 52-53.

López Rey 1963
LÓPEZ REY (José), "Views and Reflections on the Exhibition 'Trésors de la peinture espagnole' at Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre 1963, pp. 333-344.

López Rey 1963,
LÓPEZ REY (José),, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, Londres, 1963.

López Rey 1964-65
LÓPEZ REY (José), ver cat. exp. Newark 1964-65.

López Rey 1965
LÓPEZ REY (José), "An Unpublished Zurbarán: the Surrender of Seville", *Apollo*, LXXXII, 1965, pp. 23-25.

López Rey 1971
LÓPEZ REY (José), "Zurbarán as a Portrait Painter", *Apollo*, XCIII, 1971, pp. 120-125.

López Rey 1971,
LÓPEZ REY (José),, "Zurbarán retratista, de lo pintado a lo vivo, de lo vivo a lo pintado", *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, pp. 313-326.

López Rey [1979] 1981
LÓPEZ REY (José), *Velázquez. The Artist as a Maker*, Lausana-París, 1979; ed. francesa, Lausana-París, 1981; eds. actualizada por O. Delenda, Colonia, 1996, 1997, 1998.

López Terrada 2001
LÓPEZ TERRADA (María José), *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*, Valencia, 2001, pp. 32-33.

López Torrijos 1985
LÓPEZ TORRIJOS (Rosa), *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.

López Torrijos 1988
LÓPEZ TORRIJOS (Rosa), "Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, n° 2, Madrid, 1988.

López Torrijos 1998
LÓPEZ TORRIJOS (Rosa), *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*, Londres, 1998.

López Yarto/Mateo Gómez 1985
LÓPEZ YARTO (Amalia)/MATEO GÓMEZ (Isabel), *Mitología e historia en las obras maestras del Prado*, Madrid, 1985.

Lorente 1964
LORENTE (Luis María), "Filatelia", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, p. 72.

Lorente Junquera 1960-61
LORENTE JUNQUERA (Manuel), ver cat. exp. Madrid 1960-61.

Lorenzana de la Puente 1998
LORENZANA DE LA PUENTE (Felipe) *et al.*, *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, Fuente de Cantos, 1998.

***Los Ángeles* 1954**
LOS ÁNGELES (museo): *A catalogue of Italian, French and Spanish Paintings, XIV-XVIII century*, Los Angeles County Museum, Los Ángeles, 1954.

***Louis-Philippe* 1853**
LOUIS-PHILIPPE (colección): *Catalogue des tableaux formant la célèbre Galerie Espagnole de S.M. feu le Roi Louis Philippe et dont la vente sera faite à l'enchère par MM. Christie et Manson, dans leur galerie, n° 8, King Street, St. James's Square, à Londres, les 6, 7, 13, 14, 20 et 21 mai*, 1853.

Lozoya 1943
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de), "Zurbarán en el Perú", *Archivo Español de Arte*, XVI, 1943, pp. 1-6.

Lozoya 1950
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de), "Un cuadro de Zurbarán descubierto en un convento sevillano", *A.B.C.*, ed. de Sevilla, 22 de marzo de 1950.

Lozoya 1955
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de), "El retablo zurbaranesco de la "Madona delle Grazie" en San Giovanni Rotondo-(Campania)", *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 1955, pp. 139-141.

Lozoya 1964
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de), "Presencia e influencia en Hispanoamérica", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 58-63.

Lozoya 1965
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de), "Zurbarán y lo zurbaranesco en las colecciones del Patrimonio Nacional", *Goya*, nº 64-65, enero-abril de 1965, pp. 214- 217.

Lozoya 1967
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de),"Más zurbaranes en el Perú", *Archivo Español de Arte*, XL, 1967, pp. 85-86.

Lozoya/Pérez Sánchez 1963
LOZOYA (Juan de CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de)/PÉREZ SÁNCHEZ Alfonso Emilio,"Los nuevos museos en el Palacio Real de Madrid", *Archivo Español de Arte*, XXXVI, 1963, pp. 87-97.

Luca de Tena 1992 ver **Marías/Luca de Tena 1992**.

Lugones 1616
LUGONES (Damián, de, O.F.M.), *Carta al Ilmo y Rmo Señor Cardenal Capata.dandole cuenta de la solemnissima fiesta de la Inmaculada Concepción.*, Málaga, 1616.

Luna 1987
LUNA (Juan J.), "Zurbarán en el Museo de Bellas Artes de Bilbao", *Urtekaria/Anuario 1986*, 1987, pp. 9-17.

Luna 1989-90
LUNA (Juan J.), ver cat. exp. Madrid 1989-90.

Luna 1991
LUNA (Juan J.), *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*, Roma, 1991.

Luna 1992
LUNA (Juan J.), *Carlos IV, mecenas de pintores y coleccionista de pinturas*, Madrid, 1992.

Luna 1995 ver **Arias Martínez/Luna 1995**.

Luna 2000
LUNA (Juan J.), *Guía actualizada del Prado*, Madrid, 2000.

Luna 2004
LUNA (Juan J.), ver cat. exp. Madrid 2004$_2$.

Luna 2005
LUNA (Juan J.), ver cat. exp. Madrid 2005$_1$.

Luna 2008
LUNA (Juan J.), ver cat. exp. Zaragoza-Santa Cruz de Tenerife 2008.

Luna Moreno 1971
LUNA MORENO (Luis), ver cat. exp. Sevilla 1971.

Luna Pérez de Villar 2003
LUNA PÉREZ DE VILLAR (Antonia), *Francisco José Gasso, primer nieto de Zurbarán. Aportes documentales a su biografía e imagen. Algunos aspectos de la infancia en las obras del maestro extremeño*, Badajoz, 2003.

Luxenberg 2008
LUXENBERG (Alisa), *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, Aldershot/ Burlington, 2008.

M
Mack 2007 ver **Jiménez/Mack 2007**.

Maclaren 1946
MACLAREN (Neil), ver cat. exp. Londres 1946.

Maclaren 1952
MACLAREN (Neil), *National Gallery Catalogues. The Spanish School*, Londres, 1952.

Maclaren/Braham [1970] 1988
MACLAREN (Neil), BRAHAM (Allan), *The Spanish School. The National Gallery*, Londres, 1970 y 1988.

Maclarnon 1990
MACLARNON (Kathleen), "William Bankes and his Collection of Spanish Paintings at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine*, CXXXII, febrero de 1990, pp. 114-124.

Mc Lure 1985
MC LURE (Hudge J.), ver cat. exp. Chicago 1985.

Madero López 1999
MADERO LÓPEZ (José Carlos), "La estancia de Alonso Cano en Madrid en 1634", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española; Seminario de Arte Marqués de Lozoya, Madrid, VIII, nº 16, 2º semestre del1999, pp. 341-359.

Madoz 1847
MADOZ (Pedro de), *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, X, 1847.

Madrazo 1826-37
MADRAZO (José de), dirigido por, *Colección litográfica de cuadros del Rey de España*, Madrid, 1826-1837.

***Madrazo* 1856**
MADRAZO (colección) *Catálogo de la Galería de Cuadros del Excmo. Sr. Madrazo*, Madrid, 1856.

Madrazo 1945
MADRAZO (Mariano de), *Historia del Museo del Prado (1818-1869)*, Madrid, 1945.

Madrazo 1872
MADRAZO (Pedro de), *Catálogo descriptivo et histórico del Museo del Prado*, Madrid, 1872.

Madrazo 1884
MADRAZO (Pedro de), *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de los Reyes de España*, Barcelona, 1884.

Madrazo 1913
MADRAZO (Pedro de), *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872; 1ª ed. francesa, Madrid, 1913.

***Madrid* 1821**
MADRID (museo): Real Academia de San Fernando, *Catálogo de las Pinturas y Estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1821.

***Madrid* 1929**
MADRID (museo): Real Academia de San Fernando, *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1ª ed., Madrid, 1929.

***Madrid* 1988**
MADRID (museo): Real Academia de San Fernando, *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1988.

Madrid 1989
MADRID (Fray Ignacio de), "La espiritualidad Jerónima en Guadalupe", *Guadalupe*, nº 701, 1989, s.p.

Madrid 1999
MADRID (Fray Ignacio de), "La Orden de San Jerónimo en perspectiva histórica", en *La Orden de San Jerónimo y sus Monasterios*, Actas del symposium, I, "R.C.U. Escorial-Mª Cristina", San Lorenzo del Escorial, 1999, pp. 9-38.

Madrid 1999
MADRID (Fray Ignacio de)$_1$, "La Orden de San Jerónimo", en Mateo 1999.

Maignan 1989
MAIGNAN (Sylvie), "Au musée Goya de Castres: le «Combattant espagnol» (1938) de Javier Bueno", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nº XXXI-1, 1989, pp. 26-28.

Mainstone [1981] 1985
MAINSTONE (Madeleine y Rowland), *The Seventeenth Century*, Cambridge, 1981; ed. española, Barcelona, 1985.

***Málaga* 1933**
Málaga (museo): Museo Provincial de Bellas Artes, *Catálogo Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, 1933, 5ª ed.

Mâle 1932, 1972, 1984
MÂLE (Emile), *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe et du XVIIIe siècle*, París, 1932; reed. París, 1972 y 1984; ed. española, Madrid, 2001.

Malitzkaya 1930
MALITZKAYA (K. M.), "Zurbarán in the Moscow Museum of Fine Arts", *The Burlington Magazine*, LVII, julio de 1930, pp. 16, 21.

Malitzkaya 1947
MALITZKAYA (K. M.), *The Spanish Painting*, Moscú, 1947.

Malitzkaya 1962
MALITZKAYA (K.M.), "Una pintura de la escuela de Zurbarán", *Iskusstvo*, nº 8, 1962, pp. 69-71 (en ruso).

Malitzkaya 1963
MALITZKAYA (K. M.), *Zurbarán*, Moscú, 1963.

Malitzkaya 1963
MALITZKAYA (K. M.),, *Le Musée de Moscou*, París, 1963.

Malitzkaya 1964
MALITZKAYA (X.), "Zurbarán en los museos rusos", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1964, pp. 107-114.

Malo Lara 2006
MALO LARA (Lina), "Cuatro documentos nuevos sobre la vida y la obra de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, LXII, nº1, enero-abril de 2006, pp. 349-370.

Malvoisin 2002
MALVOISIN (Armelle), "La force de la peinture espagnole du siècle d'or", *Le Journal des Arts*, 22 de noviembre-5 de diciembre de 2002, p. 25.

Mañes Manaute 1987-88
MAÑES MANAUTE (Antonio), ver cat. expo. Sevilla 1987-88.

Mann [1986] 1989
MANN (Richard G.), *El Greco and his Patrons*, Cambridge, 1986 y 1989.

Mann 1990 ver **Brown/Mann 1990**.

***Mannheim* 1756**
MANNHEIM, *Catalogue des peintures qui sont dans les quatre cabinets de S.A.S.E. Palatine*, Mannheim, 1756.

Manolo 2005
MANOLO (Pierre), "Démons et merveilles", *Connaissance des Arts*, H.S., nº 261, 2005, pp. 22-29

Manrique 1997
MANRIQUE ARA (María Elena), "Jusepe Martínez, un ilustrador del siglo XVII. Estudio de sus estampas romanas para una *Vida de san Pedro Nolasco*", (Memoria de Licenciatura), *Artigrama*, nº 12, 1996-1997, pp. 711-713.

Manrique 2000
MANRIQUE ARA (María Elena), *Jusepe Martínez, un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*, Zaragoza, 2000.

Manzano 1947
MANZANO GARÍAS (Antonio), "Aportación a la biografía de Zurbarán (Nuevos y curiosos documentos)", *Revista de Estudios Extremeños*, III, 1947, pp. 361-378.

Manzano 1949
MANZANO GARÍAS (Antonio), "Zurbarán en Estremadura ¿Cuadros suyos en la iglesia de Bienvenida?", *Badajoz*, 6 de diciembre de 1949.

Manzano 1961
MANZANO GARÍAS (Antonio), "¿Zurbarán en la iglesia de Bienvenida?", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 404-414.

Mañes 1987-88
MAÑES MANAUTE (Antonio), ver cat. exp. Sevilla 1987-88.

Maragall 1966
MARAGALL, ver cat. exp. Barcelona 1966.

Marañon [1936] 1992
MARAÑON (Gregorio), *El conde-duque de Olivares, la pasión de mandar*, Madrid, 1936; 25ª ed. 1992.

March 2000
MARCH (Eva), "Aportacions a la procedència del *Martiri de sant Bartomeu* de Jusepe de Ribera", *Butlletí del Museu Nacinal d'Art de Catalunya*, nº 4, 2000, pp. 35-43, 232-241.

***Marcille* 1876**
MARCILLE (colección): *Catalogue de tableaux et dessins formant la collection de feu Camille Marcille*, París, 6 de marzo de 1876.

Marco 1960
MARCO DORTA (Enrique), *Fuentes para la historia del Arte Hispano-americano*, Sevilla, II, 1960.

Marcy 1867
MARCY (Pierre), *Guide populaire dans les musées du Louvre*, París, 1867.

Marggraff 1846
MARGGRAFF (Rodolphe), *München mit seinen Kunstschätzen Merkwürdigkeiten*, Múnich, 1846.

Marggraff 1869
MARGGRAFF (Rodolphe), *Catalogue des tableaux de l'ancienne Pinacothèque royale de Munich*, Múnich, 1869.

Marías/Luca de Tena 1992
MARÍAS (Fernando), LUCA DE TENA (Consuelo), *Collection Thyssen-Bornemisza. Monastère de Pedralbes*, Barcelona, 1992.

Mariazza 2001
MARIAZZA FOY (Jaime), ver cat. exp. Segovia 2001.

Marín 1995
MARÍN (Louis), *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, París, 1995.

Marín Medina 2001
MARÍN MEDINA (José), ver cat. exp. Segovia 2001.

Mariscal 2004 ver **Pomar/Mariscal 2004**.

Marques 1997
MARQUES (Luiz), MARQUES (Luiz), "Natureza morta: ordens do objeto", in Boletim do Instituto de História da Arte do MASP, janeiro-abril 1997, p.69-71.

Marqués Ferrer 1999
MARQUÉS FERRER (Virginia), ver cat. exp. Granada 1999.

***Marsella* 1949**
MARSEILLE (museo): *Musée des Beaux-Arts de Marseille. Catalogue-Guide des peintures et de la salle Daumier*, Marsella, 1949.

***Marsella* 1964**
MARSEILLE (museo): *Palais Longchamp. Musée des Beaux-Arts de Marseille*, Marsella, 1964.

Martín 1908
MARTÍN (J. B.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, Lyon, II, 1908.

Martín Burgueño 2004
MARTÍN BURGUEÑO (Manuel), "Zurbarán y el retablo mayor de la Granada", *Revista de Estudios Extremeños*, 2004, pp. 53-60.

Martín García 1999
MARTÍN GARCÍA (Juan Manuel), "El ciclo de la Navidad en la pintura sevillana y granadina del Siglo de Oro", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 15, 1º semestre del1999, pp. 47-122

Martín González 1965
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), "La composición en Zurbarán", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 258-265.

Martín González 1968
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), "Tordecilla de la Orden y su Zurbarán desconocido", *ABC*, 14 de junio de 1968.

Martín González 1970
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), "La Santa Faz. A propósito de un inédito de Zurbarán", *Goya*, nº 97, julio-agosto de 1970, pp. 11-12.

Martín González 1973
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), "Un Crucifijo con dos cartujos, de Zurbarán", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1973, pp. 465-469.

Martín González 1984
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), *El Artista en la Sociedad española del Siglo XVII*, Madrid, 1984.

Martín González 1988
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), "Acerca del "trampantojo" en España", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, I, nº 1, 1988, pp. 27-37.

Martín González 1992
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), ver cat. exp. Sevilla 1992$_1$.

Martín González 1993
MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.

Martín-Méry 1955
MARTIN-MÉRY (Gilberte), ver cat. exp. Burdeos 1955.

Martin-Méry 1959
MARTIN-MÉRY (Gilberte), ver cat. exp. Burdeos 1959.

Martin-Méry 1961
MARTIN-MÉRY (Gilberte), ver cat. exp. Burdeos 1961.

Martin-Méry 1964
MARTIN-MÉRY (Gilberte), ver cat. exp. Burdeos 1964.

Martin-Méry 1965
MARTIN-MÉRY (Gilberte), "Una Inmaculada de Zurbarán, recobrada", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1965, pp. 203-206.

Martin-Méry 1966
MARTIN-MÉRY (Gilberte), "Le dernier Zurbarán découvert", *Connaissance des Arts*, nº 177, 1966, p. 5.

Martin-Méry 1967
MARTIN-MÉRY (Gilberte), "Une œuvre capitale pour l'histoire de l'art entre au musée des Beaux-Arts. *L'Immaculée Conception* de Zurbarán", *La Revue des musées de Bordeaux*, 1967, pp. 13-16.

Martin-Méry 1968
MARTIN-MÉRY (Gilberte), "Dix ans d'enrichissements et d'activités", *La Revue du Louvre et des musées de France*, nºs 4-5, 1968, pp. 275-276.

Martin-Méry 1978
MARTIN-MÉRY (Gilberte), ver cat. exp. Burdeos 1978.

Martino 2003
MARTINO ALBA (Pilar), *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*, Madrid, 2003.

Martínez Alcade 1997
MARTÍNEZ ALCADE (Juan), *Sevilla Mariana, Repertorio Iconográfico*, Sevilla, 1997.

Martínez-Burgos 2001
MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA (Palma), "Entre el cielo y la hoguera:Santas, melancolías y embaucadoras. El poder sublimado en la pintura barroca española", en *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, 2001, pp. 75-106.

Martínez Carbajo 1994 ver **García Gutiérrez/ Martínez Carbajo 1994**

Martínez Cuesta 1992
MARTÍNEZ CUESTA (Juan), *Guía del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1992.

Martínez Cuesta 2004 ver **Aterido/Martínez Cuesta/Pérez Preciado 2004**.

Martínez Ripoll 1976
MARTÍNEZ RIPOLL (Antonio), *La Iglesia del colegio de San Buenaventura*, Sevilla, 1976.

Martínez Ripoll 1978
MARTÍNEZ RIPOLL (Antonio), *Francisco de Herrera "El Viejo"*, Sevilla, 1978.

Martínez Ripoll 2005-06
MARTÍNEZ RIPOLL (Antonio), "Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad",en ver cat. exp. Sevilla-Bilbao 2005-06, pp. 83-98.

Martínez Ripoll 2008 ver **Navarrete/Zapata/ Martínez Ripoll 2008**.

Matache 1971
MATACHE (Maria), "Cu privire la o opera de Zurbarán din Galeria universala a Muzeului de Arta al R.S. Romînia", *Studii muzeale*, Bucuresti, V, 1971, pp. 139-141.

Matache 1974 ver **Russu/Matache 1974**.

Matache 1991
MATACHE (Maria), ver cat. exp. Venecia 1991.

Mateo 1985 ver **López Yarto/Mateo Gómez 1985**.

Mateo 1995
MATEO GÓMEZ (Isabel), "Crónica: Exposición Zurbarán, Las Doce tribus de Israel", *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 1995, pp. 102-105.

Mateo 1999
MATEO GÓMEZ (Isabel), *et al.*, *El arte de la Orden Jerónima*, Madrid, 1999.

Matilla 1983
MATILLA TASCÓN (Antonio), "Testamento de D.Francisco Zurbarán", en *Testamento de Quarenta y tres personajes del Madrid de los Austrias*, Madrid, 1983, pp. 225-227.

Matrod 1922
MATROD (H.), "Deux tableaux espagnols au musée du Louvre", *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 3 de diciembre de 1922, p. 164.

Matute 1886, 1887, 1888
MATUTE Y GAVIRIA (Justino), "Adiciones y correcciones de D. al tomo IX del *Viaje de España* por D. Antonio Ponz anotadas nuevamente por D. Gestoso Y Pérez", *Archivo Hispalense*, 1886, I, pp. 32-43, 143-164, 310-321, 364-382; II, pp. 5-15, 201-208, 225-243, 274-279; 1887, III, pp. 67-82, 309-332, 361-388; 1888, IV, pp. 57-69, 175-191, 194-207.

Matute 1886-87
MATUTE Y GAVIRIA (Justino), *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, artes o dignidad*, Sevilla, 1886-1887, 2 vols.

Matute [1887] 1997
MATUTE Y GAVIRIA (Justino), [Adiciones y correcciones a] *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla. desde el año de 1701. hasta él de 1800* [de Arana de Valflora], Sevilla, 1887, 3 vols.; ed. facsímil, 1997.

Maugham [1952] 1988
MAUGHAM (William Somerset), "Zurbarán", en *The Vagrant Mood. Six Essays*, Londres, 1952, pp. 51-90, extracto de *FMR*, nº 30, 1988, pp. 36-46.

Mauquoy 1978-84
MAUQUOY-HENDRICKX (Marie), *Les Estampes des Wierix*, Bruselas, 1978-1984, 4 vols.

Maurer 2001
MAURER (Gudrun), *Spanish Paintings. Nationalmuseum*, Estocolmo, 2001.

Maxon 1970
MAXON (John), *The Art Institute of Chicago*, Nueva York, 1970.

Mayer 1908
MAYER (August L.), *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, I, 1908.

Mayer 1911
MAYER (August L.), *Die Sevillaner Malerschüle*, Leipzig, 1911.

Mayer [1911] 2010
MAYER (August L.), *La escuela sevillana de pintura. Aportaciones a su historia.* Presentación, traducción en español y actualización del texto original por Daniel Romero, Sevilla, 2010. Introducción y notas por Enrique Valdivieso.

Mayer 1913
MAYER (August L.), *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig, 1913, 2 vols.; reed. 1922.

Mayer 1913-14
MAYER (August L.), "Die ausstellung älterer spanischer meister in den Grafton Galleries zu London", *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXV, 1913-1914, pp. 67-75.

Mayer 1916
MAYER (August L.), "Zurbarán in America", *Arts and Decoration*, 1916, pp. 219-222.

Mayer 1922
MAYER (August L.), *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig, 1922.

Mayer 1922$_1$
MAYER (August L.),, "Some Unknown Works by Zurbarán", *The Burlington Magazine*, XLI, julio de 1922, p. 42.

Mayer 1924
MAYER (August L.), "The Education of the Virgin by Zurbarán", *The Burlington Magazine*, XLIV, mayo de 1924, p. 212.

Mayer 1926
MAYER (August L.), "A Still Life by Zurbarán", *The Burlington Magazine*, XLIX, agosto de 1926, p. 55.

Mayer [1926] 1929, 1937
MAYER (August L.), *La pintura española* , Barcelona-Madrid, 1926; reed. 1929 y 1937.

Mayer 1927
MAYER (August L.), "Still Life by Zurbarán and Van Der Hamen", *The Burlington Magazine*, LI, diciembre de 1927, p. 320.

Mayer 1927$_1$
MAYER (August L.),, "Notas sobre algunas pinturas en museos provinciales de Francia", *Boletín de la real Academia de Historia*, 1927, p. 320.

Mayer 1927$_2$
MAYER (August L.),, "Unknown Spanish Masterpieces", *The Art News*, 14 de mayo de 1927, pp. 65-69.

Mayer 1927-28
MAYER (August L.), "Unbekannte werke Zurbarans", *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI, 1927-1928, pp. 289-292.

Mayer [1928] 1942, 1947
MAYER (August L.), *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928; reed. 1942 y 1947.

Mayer 1928
MAYER (August L.), "Some Unknown Works by Zurbarán", *Apollo*, VII, 1928, pp. 180-181.

Mayer 1930
MAYER (August L.), "The Contini-Bonacossi Collection of Old Spanish Masters", *Apollo*, XII, 1930, pp. 4-8.

Mayer 1930$_1$
MAYER (August L.),, "Notes", *Pantheon*, junio de 1930, pp. 291, 296.

Mayer 1936
MAYER (August L.), "Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLIV, 1936, pp. 41-46.

Mayer/Longhi 1930
MAYER (August L.)/LONGHI (Roberto), ver cat. exp. Roma 1930.

Mazón 1977
MAZÓN DE LA TORRE (María Angeles), *Jusepe Leonardo y su tiempo*, Zaragoza, 1977.

McDowell 1966
McDOWELL (Jack) *et al.*, *Art Treasures in the West*, Menlo Park, 1966.

Melida 1924
MELIDA (José Ramón), *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*, II, 1924,.

Melida 1925-26
MELIDA (José Ramón), *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid, 1925-1926.

***Memoria* 1732**
Memoria de las admirables pinturas que tiene este convento, Casa Grande de Ntra. Sra. de la Merced, Redentora de cautivos de la ciudad de Sevilla, Sevilla, 1732 (copia de 1789 en la Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla).

Mena 1981
MENA (Manuela), ver cat. exp. Belgrado 1981.

Mena 1982-83
MENA (Manuela), ver cat. exp. Madrid-Londres 1982-83.

Mena 1984
MENA (Manuela), "La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana", en los Actas del seminario *La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid, 1984.

Mena 1986
MENA (Manuela), ver cat. exp. Florencia 1986.

Mena 2002
MENA (Manuela), *et al.*, *Goya. La familia de Carlos IV*, Madrid, 2002.

Mena [2002] 2003
MENA (Manuela), "Grandes colecciones de pintura española fuera de España", en *El Arte español fuera de España*, XI Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 18-22 de noviembre [2002], 2003, pp. 157-169.

Mena 2003-04
MENA (Manuela), ver cat. exp. Madrid 2003-04.

Méndez [2002] 2003
MÉNDEZ RODRÍGUEZ, (Luís), "Nuevos datos documentales sobre el pintor Francisco López Caro", *Laboratorio de Arte*, Sevilla, [2002] 2003, nº 15, pp. 389-394.

Menéndez 1971
MENÉNDEZ PIDAL (Ramón), *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid, 1971.

Menéndez 1982
MENÉNDEZ PIDAL (Ramón) *et al.*, *La España de Felipe IV, Historia de España*, fundada por Ramón Menéndez Pidal, dirigida por José María Jover Zamora, Madrid, XXV, 1982.

Menozzi 1991
MENOZZI (Daniele), *Les Images, l'église et les arts visuels*, París, 1991.

Mercey [1852] 1855
MERCEY (F.B. de), "L'Art en Espagne. La galerie du Maréchal Soult", *Revue des Deux Mondes*, 1852, recogiso en *Études sur les Beaux-Arts*, París, II, 1855, pp. 251-266.

Merchan 1957
MERCHAN CANTISÁN (Regla), *La Colección pictórica del Deán López Cepero*, Tesis de licenciatura, Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1957, inédita.

Merchan 1979
MERCHAN CANTISÁN (Régla), *El Deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, 1979.

Merchán Díaz 1998
MERCHÁN DÍAZ (Manuel), "Nuevo cauce de información y gestión del arte", *Antiquaria*, octubre de 1998, pp. 28-29.

Merle 2008
MERLE DU BOURG (Alexis), "Quatre siècles de peinture catalane et espagnole dans les musées français", *Dossier de l'Art*, nº 151, 2008, pp. 84-91.

***Merlin* 1852**
MERLIN (colección): *Vente des tableaux de la Comtesse de Merlin*, 28 de mayo de 1852.

Mérot 1999
MÉROT (Alain), *Le XVIIe siècle*, París, 1999.

Mesa/Gisbert 1976
MESA (José de)/GISBERT (Teresa), "Las Series de ángeles en la pintura virreinal", *Revista Aeronáutica*, La Paz, nº 31, 1976, p. 61.

Mesa/Gisbert 1977
MESA (José de)/GISBERT (Teresa), *Holguín y la pintura virreinal de Bolivia*, La Paz, 1977, p. 100 sqq.

Mesa/Gisbert 1982
MESA (José de)/GISBERT (Teresa), *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, I, 1982.

Mesa Ginete [1754] 1888
MESA GINETE (Francisco), *Historia Sagrada y Politicade Jerez de la Frontera*, [1754], 1888, pp. 285-289.

Meslay 2005-06
MESLAY (Olivier), "La mélancolie des tueurs élisabéthains", en cat. exp. París-Berlín 2005-06, pp. 128-133.

Mesplé 1950
MESPLÉ (Paul), ver cat. exp. Toulouse 1950.

***México* 1988**
MÉXICO D.F. (museo): *Guía oficial del Museo de San Carlos*, México D.F., 1988.

***México* 2000.**
MÉXICO D.F. (museo): *Guía Museo Nacional de San Carlos*, México D.F., 2000.

Michel/Lafenestre 1878
MICHEL (Ernest)/LAFENESTRE (Georges), *Histoire et description du musée de Montpellier*, París, 1878.

Michel 1879
MICHEL (Ernest), *Catalogue des peintures et sculptures exposées dans les galeries du musée Fabre de la ville de Montpellier*, Montpellier, 1879.

Michelet 1959
MICHELET (Jules), *Journal, I: 1828-1848*, París, 1959. 6ª ed.

Milicua 1953
MILICUA (José), "El Crucifijo de San Pablo de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, pp. 177-186.

Milicua 1958
MILICUA (José), "Observatorio de ángeles. II. Los ángeles de la perla de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, pp. 6-16.

Milicua s.d.
MILICUA (José), *Zurbarán*, Barcelona, s.d.

Milicua 1998
MILICUA (José), "A un Cristo desconocido", *ABC*, 20 de marzo de 1998, pp. 42-43.

Milicua 1998$_1$
MILICUA (José),, ver cat. exp. Barcelona 1998.

Miller 1970
MILLER (Dwight), *Catalogue of European Paintings*, Indianapolis Museum of Art, 1970.

***Minneapolis* 1938**
MINNEAPOLIS (museo): "New Painting by Zurbarán Acquired", *The Bulletin of the Minneapolis Insitute of Arts*, nº 24, 1938, pp. 122-124.

Mireur 1912
MIREUR (Docteur H.), *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe & XIXe siècles*, París, VII, 1912.

Moffit 1973
MOFFITT (John F.), *Spanish Painting*, Londres-Nueva York, 1973.

Molanus [1570] 1996
MOLANUS, (Johan VAN DER MEULEN alias), *De Sanctis imaginibus*, Louvain, 1570; ed. francesa *Traité des saintes images. Introduction, traduction, notes et index par F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel*, París, 1996, 2 vols.

Monestier/Poher 1991
MONESTIER (Martin)/POHER (Alain), *Annuaire international des œuvres et objets d'art volés*, París, 1991.

Mongan/Mongan 1969
MONGAN (Agnes), MONGAN (Elizabeth), *European Paintings in the Timken Art Gallery: Acquired by The Putnam Foundation and including Paintings on loan from Fine Arts Society of San Diego*, San Diego, 1969.

Monneret 1993
MONNERET (Jean), ver cat. exp. París 1993,.

Monreal 1978
MONREAL AGUSTÍ (Luis) con la colaboración de María Peña, *El Conventet. Colección de Pintura Antigua*, Barcelona, 1978.

Monreal y Tejada 1985
MONREAL Y TEJADA (Luis), *Casa Bertrán en San Gervasio*, Barcelona, 1985.

Montañer 1987
MONTAÑER LÓPEZ (Emilia), *La Pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987.

***Montargis* 1857**
MONTARGIS (museo): *Catalogue du musée*, Archives Municipales PE 10.

***Montargis* 1937**
MONTARGIS (museo): *Catalogue des tableaux, dessins, gravures et objets d'art appartenant au musée de Montargis*, Montargis, 1937, 4ª ed.

***Montpellier* 1866**
MONTPELLIER (museo): *Notice des tableaux et objets d'art exposés au musée Fabre de la ville de Montpellier*, 1866.

Montebello 1988
MONTEBELLO (Philippe de), "Avant-propos", en cat. exp. Nueva York-París 1987-88.

Montero 1990
MONTERO SANTARÉN (Eulogio), *Llerena*, Sevilla, 1990.

Montesa 1927
MONTESA (Marqués de), ver cat. exp. Madrid 1927.

Montesa 1963
MONTESA (Marqués de), ver cat. exp. Madrid 1963.

Montiel 1959
MONTIEL (Isodoro), "Un Zurbaran desconocido comprado en Milwaukee", *ABC*, 20 de febrero de 1959, p. 13.

Montiel 1964
MONTIEL (Isodoro), *Historia de la Universidad de Siguënza*, Maracaibo, 1964, 2 vols.

Montoto 1921
MONTOTO Y SEDA (Santiago), "Zurbarán, nuevos documentos para ilustrar su biografía", *Arte Español*, V, 1921, pp. 400-404.

Montoto 1922
MONTOTO Y SEDA (Santiago), *Zurbarán. Nuevos documentos para ilustrar su biografía*, Sevilla, 1922.

***Montpensier* 1866**
MONTPENSIER (colección): *Catálogo de los cuadros. Dibujos y esculturas pertenecientes a la galería de los Duques de Montpensier, en su palacio de Sanlucar de Barrameda*, Sevilla, 1866.

Moorefield [1988] 1993
MOOREFIELD (Arthur A.), *Ars Poetica. A Creative Arts Anthology*, [1988], 3ª ed. revisada, San Bernardino, 1993.

Morales [1980] 1987 ver **Valdivieso/Morales [1980] 1987.**

Morales 1999
MORALES MARTÍNEZ (Alfredo), ver cat. exp. Sevilla 1999.

Morales/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981
MORALES MARTÍNEZ (Alfredo)/SANZ (María Jesús)/SERRERA (Juan Miguel)/VALDIVIESO (Enrique), *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981.

Morales Padrón 1981
MORALES PADRÓN (Francisco), *Memorias de Sevilla (1600-1678)*, Córdoba, 1981.

Morales Padrón 1982
MORALES PADRÓN (Francisco), *Los Archivos Parroquiales de Sevilla*, Sevilla, 1982.

Morales y Marín [1985] 1990, 1992
MORALES Y MARÍN (José Luis), *Barroco y Clacicismo*, Barcelona, Londres, 1985; ed. francesa, 1990, 1992.

Morales y Marín 1989
MORALES Y MARÍN (José Luis), ver cat. exp. Madrid 1989.

Morán Turina 1986 ver **Checa/Morán 1986.**

Morán Turina 2001
MORÁN TURINA (José Miguel), "Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro", *Boletín del Museo del Prado*, nº 37, 2001, pp. 47-71.

Moreau 1999
MOREAU (Véronique), *Musée des Beaux-Arts de Tours. Peintures du XIXe siècle*, Tours, 1999, 2 vols.

Moreira 1991
MOREIRA (Rafael), ver cat. exp. Bruselas 1991.

Moreno 1993
MORENO MENDOZA (Arsenio), ver cat. exp. Venecia 1993.

Moreno 1994
MORENO MENDOZA (Arsenio), *Sevilla*, Madrid, "Guías Artísticas Electa", 1994.

Moreno 1996
MORENO MENDOZA (Arsenio), ver cat. exp. Padula-Sevilla 1996.

Moreno 1997
MORENO MENDOZA (Arsenio), *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, 1997.

Moreno 1998
MORENO MENDOZA (Arsenio), *Zurbarán*, Madrid, 1998; ed. francesa, París, 1998.

Moreno 2002
MORENO MENDOZA (Arsenio), "La pintura en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: gremio, precios y mercado", *Archivo hispalense*, Sevilla, nº 258, 2002, pp. 153-175.

Moreno 2004
MORENO MENDOZA (Arsenio), "La mirada que advierte: La figura del "gracioso" en la pintura barroca sevillana", *Goya*, nº 303, noviembre-diciembre de 2004, pp. 355-364.

Moreno 2005
MORENO MENDOZA (Arsenio), "Zurbarán y el arte de la tramoya", *Goya*, nºs 307-308, julio-octubre de 2005, pp. 249-260.

Moreno 2006
MORENO MENDOZA (Arsenio), "En hábito de comediante. El vestido en la pintura y el teatro en el Siglo de Oro español", *Goya*, nº 312, mayo-junio de 2006, pp. 143-154.

Moreno (Jesús) 1983 ver **Alcolea/Moreno 1983.**

Moreno Alonso 1995
MORENO ALONSO (Manuel), *Sevilla Napoleónica*, Sevilla, 1995.

Moreno Alonso 2009 ver **Ferrín Paramio/ Moreno Alonso 2009**

Mosco 1986
MOSCO (Marilena), ver cat. exp. Florencia 1986.

***Moscú* 1957**
MOSCÚ (museo): *Catalogue des peintures du musée Pouchkine* (en ruso), Moscú, 1957.

***Moscú* 1983**
MOSCÚ (museo): *Catalogue des peintures du musée Pouchkine*, Leningrado, 1983.

Mota 1961
MOTA ARÉVALO (Horacio), "Interesantes documentos sobre Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 257-269.

Moyssen 1975
MOYSSEN (Xavier), "La Casa de Nazaret o los presagios de la Virgen", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F., nº 44, 1975, pp. 49-58.

Mulcahy 1984
MULCAHY (Rosemarie), "Spanish Masterpieces in Dublin", *Irish Arts Review*, I, 1984, pp. 29-36.

Mulcahy 1988
MULCAHY (Rosemarie), *Spanish Paintings in The National Gallery of Ireland*, Dublín, 1988.

Mulcahy 1992-93
MULCAHY (Rosemarie), ver cat. exp. Chicago-San Francisco-Boston-Nueva York 1992-93.

Mulcahy 2010
MULCAHY (Rosemarie), "The Sacred Made Real", *The Burlington Magazine*, enero de 2010, pp. 50-52.

***Múnich* 1805-10**
MÚNICH (museo): *Hofgartengalerie*, 1805-1810.

***Múnich* 1821-31**
MÚNICH (museo): *Königlich Baierischer Gemaelde-Saal zu München und Schleisheim in Steindruck von Piloty*, Múnich, 1821-1831.

***Múnich* 1837**
MÚNICH (museo): *Königlich. Bayerische. Pinakothek zu München und Gemälde-Gallerie zu Schleisheim, in lithographierten Abbildungen herausgegeben von Piloty und Löhle*, Múnich, 1837.

***Múnich* 1860**
MÚNICH (museo): *Catalogue des tableaux de la Pinacothèque royale à Munich*, Múnich, 1860.

***Múnich* 1885**
MÚNICH (museo): *Catalogue des tableaux des maîtres anciens de la Pinacothèque royale de Munich*, Múnich, 1885.

***Múnich* 1984**
MÚNICH (museo): *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Múnich, 1984.

Munière 1982
MUNIÈRE (Léon), "Sainte Casilde. Francisco Zurbarán (1598-1664)", *L'Estampille*, marzo de 1982, pp. 28-30.

Muñoz 1990 ver **Izquierdo/Muñoz 1990.**

Muñoz 1997
MUÑOZ (Valme), *La Restauración de los Zurbaranes de La Cartuja*, Sevilla, 1997.

Muñoz 1999
MUÑOZ (Valme), ver cat. exp. Granada 1999.

Muñoz 2001-02
MUÑOZ (Valme), ver cat. exp. Córdoba-Sevilla 2001-02.

Muñoz 2009-10
MUÑOZ (Valme), ver cat. exp. Londres-Washington 2009-10.

Muñoz Jiménez 1990
MUÑOZ JIMÉNEZ (José Miguel), "El Arquitecto Fray Alonso de San José y la Sacristía del Monasterio de Guadalupe", *Goya*, nº 219, noviembre-diciembre de 1990, pp. 143-147.

***Muñoz de Ortiz* 1911**
MUÑOZ DE ORTIZ (colección): *Collection J. de Muñoz de Ortiz de Valence*, Berlín, 12 de diciembre de 1911.

Muñoz y Manzano 1894
MUÑOZ Y MANZANO (Cipriano), "Zurbarán", en *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid, IV, 1894, pp. 71-72.

Muro Orejón 1932
MURO OREJÓN (Antonio), *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1932.

Murphy 1985
MURPHY (Alexandra R.), *European paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue*, Boston, 1985.

N

Nancarrow 1992
NANCARROW (Mindy), "Pintura de Antonio del Castillo en museos norteamericanos", *Archivo Español de Arte*, LXVII, 1992, pp. 321-334.

Nancarrow 2004 ver **Navarrete/Nancarrow 2004.**

***Napoleon* 1872**
NÁPOLEON [Prince, colleción], Londres, Christie's, 9-11 de mayo de 1872.

Navarrete 1994
NAVARRETE PRIETO (Benito), "Otras fuentes grabadas utilizadas por Francisco de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, LXVII, 1994, pp. 359-376.

Navarrete 1994,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "Los grabados de Cornelis Cort en la pintura sevillana de fines del siglo XVI", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 204-212.

Navarrete 1995
NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. Madrid 1995.

Navarrete 1995,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "Colección Pedro Masaveu. Cincuenta obras", *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 1995, p. 338.

Navarrete 1996
NAVARRETE PRIETO (Benito), "Algo más sobre Zurbarán", *Goya*, nº 251, 1996, pp. 284-290.

Navarrete 1996, ver **Pérez Sánchez/Navarrete 1996.**

Navarrete 1996,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "La creación del Museo de La Trinidad, datos para su estudio", *Academia*, nº 83, 1996, pp. 509-526.

Navarrete [1997] 1999
NAVARRETE PRIETO (Benito), "La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997], 1999, pp. 115-145.

Navarrete 1998
NAVARRETE PRIETO (Benito), *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998.

Navarrete 1998,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "Aportaciones a los Zurbaranes de la Cartuja de Jérez", en BUCES *et al.*, 1998, pp. 19-55.

Navarrete 1998,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "L'utilisation de l'estampe par les contemporains de Zurbarán", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 149-164.

Navarrete 1998,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, ver cat. exp. Barcelona 1998.

Navarrete 1998,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "Zurbarán: cómo compuso sus principales cuadros", en cat. exp. Sevilla 1998, pp. 53-67.

Navarrete 1998,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, ver cat. exp. Don Benito 1998.

Navarrete 1998, ver **Buces/Navarrete 1998.**

Navarrete [1998] 1999
NAVARRETE PRIETO (Benito), "Zurbarán y el rompecabezas de la creación", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 64-85.

Navarrete 1998-2000
NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York 1998-2000.

Navarrete 2001
NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. México 2001.

Navarrete 2001,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, *Ignacio de Ries*, Madrid, 2001.

Navarrete 2001, ver **Pérez Sánchez/Navarrete 2001.**

Navarrete 2001,
NAVARRETE PRIETO (Benito),, "¿Se quedaran en Gran Bretaña? El Museo de América, mejor que El Prado", *El Periódico del Arte*, nº 48, octubre de 2001, p. 3.

Navarrete 2001,
NAVARRETE PRIETO (Benito), *Pintura del Museo Nacional de Escultura: Siglos XV al XVIII*, Valladolid, 2001.

Navarrete 2003
NAVARRETE PRIETO (Benito), "La Santa Catalina del Mariscal Soult, obra de Murillo, procedente de la iglesia de Santa Catalina de Sevilla", *Goya*, nº 295-296, julio-octubre de 2003, pp. 263-268.

Navarrete 2005-06 ver **Delenda/Navarrete 2005-06.**

Navarrete 2006
NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. Oviedo 2006.

Navarrete 2006, ver ***Bilbao* 2006.**

Navarrete 2007
NAVARRETE PRIETO (Benito), "La estampa como modelo en el barroco andaluz", en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Antequera, 17-21 de septiembre 2007, pp. 159-168.

Navarrete 2008-09
NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. Zaragoza-Santa Cruz de Tenerife 2008.

Navarrete/Nancarrow 2004
NAVARRETE PRIETO (Benito)/ NANCARROW (Mindy), *Antonio del Castillo*, Madrid, 2004.

Navarrete/Pérez Sánchez 2005-06
NAVARRETE PRIETO (Benito)/PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla", en cat. exp. Sevilla-Bilbao 2005-06, pp. 19-52.

Navarrete/García de la Torre 2008
NAVARRETE PRIETO (Benito)/GARCÍA DE LA TORRE (Fuensanta), *Antonio del Castillo [1616-1668]. Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, 2008.

Navarrete/Zapata/Martínez Ripoll 2008
NAVARRETE PRIETO (Benito)/ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ (Teresa)/ MARTÍNEZ RIPOLL (Antonio), *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, 2008.

Navarro 1978
NAVARRO DEL CASTILLO (Vicente), *La Epopeya de la raza extremeña en Indias*, Mérida, 1978.

Navascués/Conde 1998
NAVASCUÉS (Pilar de)/CONDE DE BEROLDINGEN (Cristina), "D. Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo Marqués de Cerralbo", *Goya*, nº 267, 1998, pp. 323-332.

Nesteroff 1996
NESTEROFF (Anne), "Maurice de Vlaminck à Chartres", *Le Magazine des expositions*, suplemento al *Journal des Arts*, octubre-diciembre de 1996, pp. 35-37.

Neumann s.d. [1969]
NEUMANN (Jaromir), *Expertizaje sobre la colección de obras pictóricas del Museo de San Carlos en la ciudad de México*, s.l., s.d., [1969] (inédito).

Nicolás Gomez 1990
NICOLÁS GOMEZ (Dora), ver cat. exp. Murcia 1990.

Nicolau 2004
NICOLAU CASTRO (Juan), *El monasterio dominico de Talavera de la Reina y la colección de pinturas de la familia Peñalosa-Quintana*, Talavera de la Reina, 2004.

Nicolle s.d. [1929]
NICOLLE (Marcel), *La Peinture au musée du Louvre (École espagnole)*, París, s.d., [1929].

Nicolson 1964
NICOLSON (Benedict), "Current and Forthcoming Exhibitions", *The Burlington Magazine*, mayo de 1964, pp. 240-243.

Nicolson 1976
NICOLSON (Benedict), "Current and Forthcoming Exhibitions", *The Burlington Magazine*, julio de 1976, pp. 535-539.

Nicholson 1868
NICHOLSON WORNUM (Ralph), *Catalogue of the Pictures in the National Gallery*, Londres, 1868.

Nicholson 1877
NICHOLSON WORNUM (Ralph), *Catalogue of the Pictures in the National Gallery*, Londres, 1877.

Nieri 1985-86
NIERI GALINDO (Luis), ver cat. exp. Lima 1985-86.

Nieri 1989
NIERI GALINDO (Luis), "Catalogo de las obras restauradas", en *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, 1989, pp. 331-399.

Nobili 2006
NOBILI (Adolfo), ver cat. exp. Parma 2006.

Noehles-Doerk1991
NOEHLES-DOERK (Gisela), "Vision und Natur: Francisco Zurbarán", en KARGE 1991, pp. 105-121.

Nolan 2001
NOLAN (John), *Selected Masterworks from the Bob Jones University Museum & Gallery*, Greenville, 2001.

Nolan *et al.* 2001
NOLAN (John) *et al.*, ver cat. exp. Greenville 2001.

Nooteboom 1992
NOOTEBOOM (Cees), *Zurbarán & Cees Nooteboom*, "Musées secrets", Charenton, 1992.

Nooteboom 1993
NOOTEBOOM (Cees), *Désirs d'Espagne. Mes détours vers Santiago*, Ámsterdam, 1992; ed. francesa, París, 1993.

Norris 1952
NORRIS (Christopher), "The Disaster at Flakturm Friedrichshain: a Chronicle and List of Paintings", *The Burlington Magazine*, diciembre de 1952, pp. 337-347.

***Northwick Park* 1864**
NORTHWICK PARK, A Catalogue of the Pictures, Works of Art, etc., Londres, 1864.

***Nueva York* 1925**
NUEVA YORK (museo): *Zurbarán in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1925.

Nyerges 1981-82
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Madrid 1981.

Nyerges 1982
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Múnich-Viena 1982.

Nyerges 1985
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Lugano 1985.

Nyerges 1985-86
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Núremberg 1985-86.

Nyerges 1993
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Milán 1993.

Nyerges 1996
NYERGES (Eva), *Pintura española. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Budapest, 1996.

Nyerges 1996-97
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Madrid-Bilbao 1996-97.

Nyerges 1999
NYERGES (Eva), "Un quadro di San Francesco d'Assisi di Antonio del Castillo", en *Ex Fumo Lucem*, Budapest, 1999.

Nyerges [2002] 2003
NYERGES (Eva), "La colección de pinturas de Alonso Cano en Budapest. Nuevas aportaciones al maestro", en *El arte español fuera de España*, XI Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, [2002], 2003, pp. 227-243.

Nyerges 2006
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Budapest 2006.

Nyerges 2007-08
NYERGES (Eva), ver cat. exp. Compiègne 2007-08.

Nyerges 2008
NYERGES (Eva), *Spanish Paintings. The Collections of the Museum of Fine Arts, Budapest*, Budapest, 2008.

Nyerges 2009, ver Garas/Nyerges 2009

Nyerges/Barkóczi 1991
NYERGES (Eva)/BARKÓCZI (István), *Museum of Fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Londres, Budapest, 1991.

O

Obregon 1964
OBREGON (Gonzalo), "Zurbarán en Méjico", *Revista de Estudios Extremeños*, XX, 1964, pp. 425-438.

Ojeda 1994
OJEDA AGUILERA (Antonio), "La Inmaculada en la pintura de Murillo y Zurbarán", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 126, 1994, pp. 105-108.

Okada 1990
OKADA (Hiroshige), "Zurbarán hijo de Llerena", *Fiestas Mayores Patronales*, Llerena, 1990, s.p.

Okada 1991
OKADA (Hiroshige), "La forma de trabajo de los pintores sevillanos en la época de Velázquez. Una approximación", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 233-238.

Okada 1994
OKADA (Hiroshige), "Las imágenes de santas y el control iconográfico por la Iglesia en la Sevilla de la época contrarreformista", *Research Bulletin of Arts. Naruto University of Education*, 9 de marzo de 1994, pp. 13-31 (en japonés).

Okada 1998
OKADA (Hiroshige), "La escuela de Zurbarán. La formación de una escuela pictórica", en LORENZANA DE LA PUENTE 1998, pp. 233-238.

Okada 2002
OKADA (Hiroshige), ver cat. exp. Tokio 2002.

Olivar 1964
OLIVAR (Marcial), *Museo de Arte de Cataluña*, Barcelona-Pamplona, 1964.

Oliver/Portús/Serrera 1989
OLIVER (Alberto)/PORTÚS (Javier)/SERRERA (Juan Miguel), *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*, Madrid, 1989.

Oluchas 1991
OLUCHAS MONTINS (F.), "El Convento de monjas capuchinas de Castellón. Notas sobre sus pinturas y esculturas", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXVII, julio-diciembre de 1991, pp. 633-659.

O'Neil 1834
O'NEIL (A.), *A Dictionary of Spanish Painters... from the Fourteenth Century to Eighteenth...*, Londres, 1834, 2 vols., part II, pp. 296-302.

Orihuela 1995
ORIHUELA (Mercedes), ver cat. exp. Madrid 1995.

Orihuela 1995-96
ORIHUELA (Mercedes), ver cat. exp. Madrid 1995-96.

Oriol 1916
ORIOL (Héctor), "La Collecció Gil", *Vell i Nou*, 1916, pp. 13-20.

Orobitg 2002
OROBITG (Christine), "Le supplice et la plume: le sang dans la poésie sacrée de la Contre-Réforme", *Cauces, Revue d'études hispaniques*, nº 3, 2002, pp. 43-60.

Orozco [1942] 1989
OROZCO DÍAZ (Emilio), *Temas del Barroco*, Granada, 1942; ed. facsímil, Granada, 1989.

Orozco 1965
OROZCO DÍAZ (Emilio), "Cotán y Zurbarán", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 224-231.

Orozco 1993
OROZCO DÍAZ (Emilio), *El pintor Fray Sánchez Cotán*, Granada, 1993.

Orso 1993
ORSO (Steven N.), *Velázquez*, Los Borrachos, *and Painting at the Court of Philip IV*, Cambridge, 1993.

Ortiz [1677] 1795-96
ORTIZ DE ZUÑIGA (Diego), *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla. desde el año de 1246 hasta el de 1671*, Sevilla, 1677; ed. anotada de A.M. Espinosa, Madrid, 1795-1796, 5 vols.

Otero 1987 ver **Valdivieso/Otero/Urrea 1987.**

***Oudry* 1869, 1876**
OUDRY (colección): *Catalogue de tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, hollandaise et flamand*, 1 venta, 16-17 de abril de 1869.

OUDRY (colección): *Catalogue de tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, hollandaise et flamand*, 2ª venta, 19-20 de abril de 1869.

OUDRY (colección): *Catalogue de tableaux anciens appartenant à la succession Oudry*, París, 10 de abril de 1876.

***Oxford* 1980**
OXFORD (museo): *Summary Catalogue of Paintings in the Ashmolean Museum*, Londres, 1980.

P

Pacheco [1599] 1881-1885, 1985
PACHECO (Francisco), *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599; ed. facsímil J.M. Asensio, Sevilla, 1881-1885; ed. facsímil con introducción de Diego Ángulo Íñiguez, Sevilla, 1985.

Pacheco [1649] 1956, 1986, 1990
PACHECO (Francisco), *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza* (ms.1638), Sevilla, 1649; ed. Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, 1956, 2 vols.; antología de textos en francés, Lauriane Fallay d'Este, París, 1986; ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.

Pacheco Vélez 1985-86
PACHECO VÉLEZ (César), ver cat. exp. Lima 1985-86.

Pacheco Vélez 1989
PACHECO VÉLEZ (César), "Zurbarán en Lima", en *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, 1989, pp. 265-281, 347-361.

Pacht-Bassani 1993
PACHT-BASSANI (Paola), *Claude Vignon*, París, 1993.

Padres Cartujos 1989
PADRES CARTUJOS [Fray Luis Bravo], "Nuevos datos sobre el retablo de la Cartuja de Jérez de la Frontera", en PEMÁN 1989, pp. 349-353.

Páez Burruezo 1990
PÁEZ BURRUEZO (Martín), ver cat. exp. Murcia 1990.

Páez Ríos [1966-1970] 1999
PÁEZ RIOS (Elena) *et al.*, *Iconografía Hispana. Catálogo de retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966-1970, 5 vols., ed. CD-Room, Madrid, 1999.

Páez Ríos 1983
PÁEZ RIOS (Elena), *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1983.

Palau de Nemes 1964
PALAU DE NEMES (Graciela), "De Zurbarán y San Juan de la Cruz", *Insula*, nº 209, 1964, pp. 1-12.

Palencia 2000
PALENCIA CEREZO (José María), "La estela de Zurbarán en la pintura barroca cordobesa", *Goya*, nº 275, marzo-abril de 2000, pp. 67-80.

Palencia/Del Campo 2007-08
PALENCIA CEREZO (José María), Del CAMPO (Javier) ver cat. exp. Córdoba- Sevilla 2007-08.

Palencia/Del Campo 2008
PALENCIA CEREZO (José María), Del CAMPO (Javier) ver cat. exp. Burgos 2008.

Paleotti 1961
PALEOTTI (G. card.), *Discorso intorno alle imagine sacre e profane,*. Bolonia, 1582, 2 vols.; ed. P. Barrochi en *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, II, 1961, pp. 117-509.

Palomero 1983
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), *El Retablo sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983.

Palomero 1989
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), "La Mayordomía mayor de Guadalupe bajo el priorato del P. Montalvo: La carta de poder para contratar en Sevilla las pinturas de la sacristía con Zurbarán", *Guadalupe*, nº 699, 1989, pp. 140-144.

Palomero 1990
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), *Los Zurbaranes de Guadalupe*, Badajoz, 1990.

Palomero 1990,
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel),, "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobello y Lima en el año 1636", en *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*, Actas y Estudios (congreso 24-29 de octubre de 1988), Madrid, 1990, pp. 313-330.

Palomero 1990,
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel),, Introducción a *Fuentes para la Historia del Arte andalus*, I: *Noticias de Pintura*, Sevilla, 1990.

Palomero 1992
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), ver cat. exp. Sevilla 1992.

Palomero 1993
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), "Los zurbaranes de Guadalupe", en GARCÍA 1993, pp. 326-353.

Palomero 1998
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), *La sacristía de Guadalupe. Sala digna de los cielos*, Cáceres, 1998.

Palomero [1998] 1999
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), "Dos pintores de Monesterio auxilian a Zurbarán en la decoración del Buen Retiro de Madrid: Diego Muñoz Naranjo y Juan Guerra", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 86-89.

Palomero 1998-99
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), "Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636", en cat. exp. Badajoz 1998-99, pp. 16-26.

Palomero 2004
PALOMERO PÁRAMO (Jesús Miguel), "Retablos e imágenes concepcionistas enviadas a Indias en el primer cuarto del siglo XVII", en cat. exp. Sevilla 2004, pp. 171-184.

Palomino [1724] 1947, 1988
PALOMINO Y VELÁSCO (Antonio), *El Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, 1724, 3 vols.; ed. Madrid, 1947 y 1988.

Panfilov 2007
PANFILOV (A.), "Zurbarán", *Galerie d'Art*, nº 124, 2007 (*en ruso*).

Pantorba 1946
PANTORBA (Bernardino de), *Francisco de Zurbarán*, Barcelona, 1946.

Pantorba 1964
PANTORBA (Bernardino de), "Zurbarán en el Museo del Prado", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 20-28.

Pantorba 1965
PANTORBA (Bernardino de), "Zurbarán y Velázquez", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 250-257.

Pardo 1965
PARDO CANALIS (Enrique), "Zurbarán. Textos, selección, traducción y notas", *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, 1965, pp. 59-76.

Pareja 1983-84
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1983-84.

Pareja 1997-98
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98.

Pareja 1998
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Bolonia 1998.

Pareja 1998-99
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Ámsterdam 1998-99.

Pareja 1999
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Granada 1999.

Pareja 1999,
PAREJA (Enrique),, ver cat. exp. Valladolid 1999.

Pareja 2000
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Río de Janeiro 2000.

Pareja 2000,
PAREJA (Enrique),, ver cat. exp. Santiago de Compostela 2000.

Pareja 2000-01
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Sevilla-Córdoba 2000-01.

Pareja 2001-02
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Córdoba-Sevilla 2001-02.

Pareja 2002
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Vitoria 2002.

Pareja 2004
PAREJA (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 2004.

***París* 1814**
PARÍS, Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et plusieurs autres tableaux de différentes écoles exposés dans le Grand Salon du Musée Royal ouvert le 25 juillet 1814, París, 1814.

***París* 1815**
PARÍS, Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles exposés dans le Grand Salon du Musée Royal, París, 1815.

***París* 1838**
PARÍS, Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre, París, 1838, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª ed.

Paris 1997
PARIS (Jean), *L'Annonciation*, París, 1997.

Paris 1999
PARIS (Jean), *Saint Jérôme*, París, 1999.

Paris 1921
PARIS (Pierre), en cat. exp. *Pictures of Old Masters*, Charles Brummer Gallery, I, 1921.

Paris 1921,
PARIS (Pierre),, "Zurbarán", en *Histoire de l'Art* bajo la dirección de André Michel, VI, 1921, pp. 453-460.

Parrado 1997
PARRADO DEL OLMO (Jesús María), ver cat. exp. Salamanca 1997.

Manque *Pasadena* 1980
***Pasadena* 1989**
PASADENA (museo): *Masterpieces from the Norton Simon Museum*, Pasadena, 1989.

Pascual 1964
PASCUAL (Pedro), "Visita al refectorio", *Arriba*, 24 de noviembre de 1964.

Pastor 1999
PASTOR CREMADES (Consolación), ver cat. exp. Granada 1999.

Pastoureau 1994 ver **Duchet/Pastoureau 1994**.

Paz 1997
PAZ (Fuensanta de la), ver cat. exp. Sevilla 1997.

Paz 1997-98
PAZ (Fuensanta de la), ver cat. exp. Córdoba-Marchena-Cádiz 1997-98.

Pemán [1923] 1989
PEMÁN (César), "La nueva sala de Zurbarán", *Boletín del museo de Bellas Artes de Cádiz*, nº 5, 1923; en Pemán 1989, pp. 13-35.

Pemán [1924] 1989
PEMÁN (César), "La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino", en Pemán 1989, pp. 41-44.

Pemán [1946] 1989
PEMÁN (César), "Zurbarán y el arte zurbaranesco en colecciones gaditanas", *Archivo Español de Arte*, XIX, 1946, pp. 160-168; en Pemán 1989, pp. 45-55.

Pemán [1948] 1989
PEMÁN (César), "La Serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas", *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pp. 153-172; en Pemán 1989, pp. 59-82.

Pemán [1949] 1989
PEMÁN (César), "Linaje vasco de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXII, 1949; en Pemán 1989, pp. 91-94.

Pemán [1949] 1989,
PEMÁN (César),, "Nuevas Pinturas de Zurbarán en Inglaterra", *Archivo Español de Arte*, XXII, 1949, pp. 207-213; en Pemán 1989, pp. 83-90.

Pemán [1950] 1989
PEMÁN (César), "La Reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera", *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, pp. 203-227; en Pemán 1989, pp. 95-118.

Pemán [1951] 1989
PEMÁN (César), "Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 55, 1951, pp. 155-187; en Pemán 1989, pp. 121-161.

Pemán [1953] 1989
PEMÁN (César), "La exposición Zurbarán, de Granada", en Pemán 1989, pp. 163-169.

Pemán [1957] 1989
PEMÁN (César), "Identificación de un Zurbarán perdido", *Archivo Español de Arte*, XXX, 1957, pp. 327-329; en Pemán 1989, pp. 177-180.

Pemán [1958] 1989
PEMÁN (César), "Juan de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXI, 1958, pp. 193-211; en Pemán 1989, pp. 181-203.

Pemán 1959
PEMÁN (César), "Un nuevo Juan de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, pp. 319-320.

Pemán [1960] 1989
PEMÁN (César), "Velázquez, el pintor sevillano en Madrid y los pintores sevillanos en el Madrid de Velázquez", en *Velázquez, son temps, son influence*, Actas del coloquio celebrado a la Casa Velázquez, 7, 9 y 10 de diciembre de 1960, pp. 27; en Pemán 1989, pp. 309-318.

Pemán [1961] 1989
PEMÁN (César), "Sobre bodegones zurbaranescos", *Archivo Español de Arte*, XXXIV, 1961, pp. 274-276; en Pemán 1989, pp. 205-208.

Pemán [1962] 1989
PEMÁN (César), "¿Cuando pintó Zurbarán los cuadros de la cartuja de Jerez de la Frontera?", *Revista de Estudios Extremeños*, XVIII, 1962, pp. 126-129; en Pemán 1989, pp. 213-218.

Pemán 1963 ver **Bravo/Pemán 1963**.

Pemán [1963] 1989
PEMÁN (César), *Zurbarán en la hora actual*, Diputación provincial de Badajoz, 1963; en Pemán 1989, pp. 209-214.

Pemán [1963] 1989,
PEMÁN (César),, "Contestación a Fray Luis Bravo", *Revista de Estudios Extremeños*, XIX, 1963, pp. 127-129.

Pemán 1964
PEMÁN (José María), "A Francisco Zurbarán", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, p. 84.

Pemán [1964] 1989
PEMÁN (César), "Las Pinturas de Zurbarán", *Catálogo del Museo Provincial de Cadiz*, 2ª ed., Madrid, 1964; en Pemán 1989, pp. 225-250.

Pemán [1964] 1989,
PEMÁN (César),, "Miscelánea zurbaranesca", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 93-105; en Pemán 1989, pp. 259-271.

Pemán [1964] 1989,
PEMÁN (César),, "Los Zurbaranes del Coro Alto de la Iglesia de Guadalupe", *Guadalupe*, nº 551, 1964, s.p.; en Pemán 1989, pp. 219-223.

Pemán [1964] 1989,
PEMÁN (César),, "Nuevos pormenores para la reconstrucción del retablo de la cartuja de Jerez", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 93-105; en Pemán 1989, pp. 271-275.

Pemán 1964-65
PEMÁN (César), ver cat. exp. Madrid 1964-65.

Pemán 1965
PEMÁN (César), "La Exposición homenaje a Zurbarán en el museo de Sevilla", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 312-315.

Pemán 1974
PEMÁN (César), "El Zurbarán del Museo de Poznań", *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, p. 67.

Pemán 1989
PEMÁN (César), *Zurbarán y otros estudios sobre pintura del XVII español*, Madrid, 1989.

Penent 2002
PENENT (Jean), ver cat. exp. Toulouse 2001-02.

Peña 1988
PEÑA (José Francisco de la), en **Domínguez Ortiz 1988**.

Peña Gomez 1987
PEÑA GOMEZ (María Pilar de la), "La Iglesia mayor de la villa santiaguista de Llerena", *Revista de Estudios Extremeños*, XLIII, 1987, pp. 355-416.

Peña Gomez 1991
PEÑA GOMEZ (María Pilar de la), *Arquitectura y urbanismo de Llerena*, Cáceres, 1991.

Perera 1949
PERERA (Arturo), "Algunos cuadros poco conocidos (Castro-Urdiales, Santa María, *El Cristo de la Agonía*)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1949, pp. 214-215.

Pérez 1975
PÉREZ (Marie-Félicie), "L'exposition du «Salon des Arts» de Lyon en 1786", *Gazette des Beaux-Arts*, diciembre de 1975, pp. 199-206.

Pérez 1994
PÉREZ (Marie-Félicie), *L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu 1736-1810*, Ginebra, 1994.

Pérez de Armiñán 1988
PÉREZ DE ARMIÑÁN (Alfredo) *et al.*, "La colección Thyssen a España", *ABC*, nº 24, 17 de marzo de 1988, pp. 13-63.

Pérez Escolano 1982
PÉREZ ESCOLANO (Victor), "El Convento de la Merced Calzada de Sevilla a la luz de la Relación de Fray Juan Guerrero (mediados del siglo XVII) y la planta aproximada de 1835", en *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla, 1982, I, pp. 545-561.

Pérez García 1988
PÉREZ GARCÍA (José Manuel), en **Domínguez Ortiz 1988**.

Pérez Girón/Muñoz Guerrero/Gómez Font 2003
PÉREZ GIRÓN (Antonio)/MUÑOZ GUERRERO (Francisco)/GOMEZ FONT (Alberto), *Nuestro Patrimonio. Restauración y rehabilitación del patrimonio histórico y artístico de San Roque* (2000-2003), San Roque, 2003.

Pérez Guillén 1989
PÉREZ GUILLÉN (Inocencio V.), "Nuevas fuentes de la pintura de Zurbarán. La estampa didáctica jesuítica", *Goya*, nº 213, noviembre-diciembre de 1989, pp. 151-160.

Pérez de Guzmán 1900
PÉREZ DE GUZMÁN, "Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz", *La España moderna*, CXL, agosto de 1900, pp. 95-126.

Pérez Marín 1998
PÉREZ MARÍN (Tomás), "Llerena en la época de Zurbarán, entre la prosperidad y la decadencia", en LORENZANA DE LA FUENTE 1998, pp. 43-65.

Pérez Pérez 2002
PÉREZ PÉREZ (Marco A.), ver cat. exp. Córdoba 2002.

Pérez Preciado 2004 ver **Aterido/Martínez Cuesta/Pérez Preciado 2004**.

Pérez Regordan 1998
PÉREZ REGORDAN (Manuel), *Guía turística*, Arcos de la Frontera, 1998.

Pérez Sánchez 1963, ver Lozoya/Pérez Sánchez 1963.

Pérez Sánchez 1964
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Nuevas papeletas para el catálogo de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 193-196.

Pérez Sánchez 1964,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964.

Pérez Sánchez 1965
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Varia. Dos nuevos zurbaranes", *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1965, pp. 261-263.

Pérez Sánchez 1965, y 1993
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Torpeza y Humildad de Zurbarán", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 266-275; en Pérez Sánchez 1993, pp. 121-127.

Pérez Sánchez 1965,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, *Pintura italiana en España*, Madrid, 1965.

Pérez Sánchez 1969 ver **Ángulo/Pérez Sánchez 1969**

Pérez Sánchez 1969,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Due nuovi Zurbaran", *Avrea Parma*, LIII, enero-abril de 1969, pp. 3-6.

Pérez Sánchez 1972 ver **Ángulo/Pérez Sánchez 1972**

Pérez Sánchez 1973
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Sevilla 1973.

Pérez Sánchez 1976
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Londres 1976.

Pérez Sánchez 1976,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. París 1976.

Pérez Sánchez 1976,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Nuevos Zurbaranes", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 1976, pp. 73-80.

Pérez Sánchez [1977] 1993
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Rubens y la pintura barroca española", *Goya*, nºs 140-141, septiembre-diciembre de 1977, pp. 86-109; en Pérez Sánchez 1993, pp. 79-93.

Pérez Sánchez 1978-79
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1978-79.

Pérez Sánchez 1981 ver **Agulló/Pérez Sánchez 1981.**

Pérez Sánchez 1982
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1982.

Pérez Sánchez 1982,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. Münich-Viena 1982.

Pérez Sánchez 1983 ver **Ángulo/Pérez Sánchez 1983.**

Pérez Sánchez 1983-84
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1983-84.

Pérez Sánchez 1985
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Une vision nouvelle de la peinture espagnole au siècle d'or", *Revue de l'Art*, nº 70, 1985, pp. 53-64.

Pérez Sánchez 1985,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, *Juan Carreño de Miranda*, Aviles, 1985.

Pérez Sánchez 1985, ver **Ángulo/Pérez Sánchez 1985.**

Pérez Sánchez 1985-86
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Ámsterdam 1985-86.

Pérez Sánchez 1986
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1986.

Pérez Sánchez 1987
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *La Nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*, París, Friburgo, 1987.

Pérez Sánchez 1988
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1988.

Pérez Sánchez 1988,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Le milieu artistique sévillan du premier tiers du XVIIe siècle", en cat. exp. Nueva York-París 1987-88, pp. 57-70.

Pérez Sánchez 1988-89
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Reni y España", en cat. exp. *Guido Reni und Europa*, Fráncfort, 1988-89; en Pérez Sánchez 1993, pp. 95-119.

Pérez Sánchez 1989
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1989,.

Pérez Sánchez 1989,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver *Dictionnaire de la peinture espagnole*, París, 1989.

Pérez Sánchez 1990-91
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid-Barcelona 1990-91.

Pérez Sánchez 1991
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio) *y al.*, *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, 1991.

Pérez Sánchez 1991,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *y al.*, *El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Madrid, 1991.

Pérez Sánchez 1992
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *Pintura barroca en España*, Madrid, 1992.

Pérez Sánchez 1992
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1992,.

Pérez Sánchez 1992,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. Sevilla 1992,.

Pérez Sánchez 1992,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Tokio-Nagoya 1992.

Pérez Sánchez 1992,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio) "Trampantojos "a lo divino"", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 139-155.

Pérez Sánchez 1993
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *De Pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993.

Pérez Sánchez 1993,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "El paisaje en la pintura española del siglo XVII" en *Los Paisajes del Prado*, Madrid, 1993.

Pérez Sánchez 1994
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 1994.

Pérez Sánchez 1994,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Pintura española en el museo de Santiago de Chile", *Goya*, nºs 241-242, julio-octubre de 1994, pp. 2-13.

Pérez Sánchez 1994,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 4, 1994, pp. 65-80.

Pérez Sánchez 1995
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *Francisco de Zurbarán*, "Historia 16", Madrid, 1995.

Pérez Sánchez 1995,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, *La Pittura in Europa. La Pittura Spagnola*, Milán, 1995; ed. española, 1995.

Pérez Sánchez 1995,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. Oviedo 1995.

Pérez Sánchez 1996
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), en *Le Musée du Prado*, s.l., 1996.

Pérez Sánchez s.d. [1996]
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio) *y al.*, *Colección Banco Hispano Americano*, s.l.n.d. [1996].

Pérez Sánchez [1996-97] 1997
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Sevilla-Madrid 1996-97 y Oviedo 1997.

Pérez Sánchez [1996-97] 1999
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "La pintura de Alonso Cano", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Actas de los coloquios Madrid y Málaga, [1996-1997], 1999, pp. 113-142.

Pérez Sánchez 1997
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest.", *Archivo Español de Arte*, LXX, 1997, pp. 110-112.

Pérez Sánchez [1997] 1999
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Zurbarán, Cano y Velázquez", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Fundación duques de Soria, Valladolid, [1997], 1999, pp. 101-114.

Pérez Sánchez 1998
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Zurbarán et Velázquez. Vies parallèles et divergentes", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 165-176.

Pérez Sánchez 1998,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. Barcelona 1998.

Pérez Sánchez 1998,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, "Prólogo", en LORENZANA DE LA PUENTE 1998, pp. 13-17.

Pérez Sánchez [1998] 1999
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "Zurbarán y sus contemporáneos", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium internacional, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 31-41.

Pérez Sánchez 1999-2000
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Salamanca-Cáceres-Madrid 1999-2000.

Pérez Sánchez [1999] 2002
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio) "Velázquez e Italia", en *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Actas de las Jornadas de Historia de Arte, Universidad de Cordóba, [1999] 2002, pp. 13-50.

Pérez Sánchez 2000
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Valencia 2000.

Pérez Sánchez 2000,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. Bérgamo 2000.

Pérez Sánchez 2000,
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio),, ver cat. exp. Valencia 2000.

Pérez Sánchez [2000] 2002
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio) "La personalidad artística de fray Juan Andrés Rizi en el contexto de su tiempo", en *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en la Rioja*, Actas de las VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, Logroño, [2000], 2002, pp. 13-26.

Pérez Sánchez 2001
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio) ver cat. exp. Valladolid 2001.

Pérez Sánchez 2000-01
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Bilbao 2000-01.

Pérez Sánchez [2001] 2003
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), "El "tenebrismo" español y la huella de Caravaggio en España", en *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*", Actas del coloquio internacional, Université de Toulouse-Le Mirail, [2001] 2003, pp. 187-193.

Pérez Sánchez 2002-03
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid-Bilbao 2002-03.

Pérez Sánchez 2003
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 2003.

Pérez Sánchez 2004-05
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid 2004-05.

Pérez Sánchez 2005
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005.

Pérez Sánchez 2007
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio), ver cat. exp. Madrid-Barcelona 2007.

Pérez Sánchez/Diez García 1990
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio)/DIEZ GARCÍA (José Luis), *Museo Municipal. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1990.

Pérez Sánchez/Hurtado 1998
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio)/HURTADO BALAGUER (Miguel), *Conservación y restauración de las "Adoraciones de los pastores" de Jerónimo J. Espinosa*, Valencia, 1998.

Pérez Sánchez/Navarrete 1996
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio)/NAVARRETE PRIETO (Benito), "Sobre Herrera "El Viejo"", *Archivo Español de Arte*, LXIX, 1996, pp. 365-387.

Pérez Sánchez/Navarrete 1998
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio)/NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Pérez Sánchez/Navarrete 2001
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio)/NAVARRETE PRIETO (Benito), *Luis Tristán*, Madrid, 2001.

Pérez Sánchez/Navarrete 2004
PÉREZ SÁNCHEZ (Alfonso Emilio)/NAVARRETE PRIETO (Benito), ver cat. exp. Madrid-Bilbao 2004.

Pérez Santamaría 1990
PÉREZ SANTAMARÍA (Aurora), "Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino", *Cuadernos de Arte e Iconología*, III, nº 5, Madrid, 1990, pp. 31-54.

Peronnet/Fredericksen 1998
PERONNET (Benjamin)/FREDERICKSEN (Burton B.), *Répertoire des tableaux vendus en France au XIXe siècle. Volume 1, 1801-1810*, Los Ángeles, 1998.

Pertejo 1993
PERTEJO (P. Benjamín), *El Real Convento de las Monjas Clarisas-Capuchinas de Castellón. III Centenario de su Fundación (1693-1993)*, Castellón de la Plana, 1993.

Petersen 1993
PETERSEN (Martin E.), "European Art", en *San Diego Museum of Art. Selections from the Permanent Collection*, San Diego, 1993.

Petrangeli 1974
PETRANGELI (Papini, F.), "Il Dottore Serafico nelle reffugurazioni degli artisti", *S. Bonaventura 1274-1974, Volumen commemorativum anni septies centenarii a morte S. Bonaventurae Doctoris Seraphici*, I, Grottaferrata (Roma), 1974.

Pettex 1979
PETTEX SABAROT (Maurice), "Le Puy. Musée Crozatier. Guy François: attributions et propositions à propos d'un ensemble de toiles franciscaines", *La Revue du Louvre et des musées de France*, 5/6, 1979, pp. 414-423.

Peyron 1780
PEYRON (Jean-François), *Essais sur l'Espagne. Voyage fait en 1777 et 1778.*, Ginebra, II, 1780.

Phake-Potter 2003
PHAKE-POTTER (Henry M. S.), "Nuestra Señora de Guadalupe: la pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, XII, nº 24, 2003.

Picault 1946
PICAULT (Jeannine), "Iconographie de saint Bonaventure", *Cahier des Cordeliers*, nº 1, 1946.

Pigler 1967
PIGLER (Andor), *Katalog der Galerie Alter Meister, Museum der Bildenden Künste*, Budapest, 1967, 2 vol.

Piguet 1988
PIGUET (Philippe), "Francisco de Zurbarán, une œuvre paradoxale", *L'Œil*, nºs 290-291, 1988, pp. 36-41.

Pillement 1930
PILLEMENT (Georges), "Zurbarán", *L'Amour de l'Art*, II, nº 12, 1930, pp. 496-502.

Pinette 1994
PINETTE (Matthieu), bajo la dirección de *Le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, París, 1994.

Pinette/Soulier 1992
PINETTE (Matthieu)/SOULIER-FRANÇOIS

(Françoise), *De Bellini à Bonnard. Chefs-d'œuvre de la peinture du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, París, 1992, ed. bilingüe francés-inglés.

Pinette 1994
PINETTE (Matthieu) *et al., Le Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon*, Besançon, 1994.

Piquero 1999
PIQUERO LÓPEZ (Maria de los Ángeles Blanca), "Tercer inventario de la colección de pinturas de la Real Academia", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 89, 1999, pp. 141-186.

Pita 1965
PITA ANDRADE (José Manuel), "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos", *Goya*, nº 64-65, enero-abril de 1965, pp. 242-249.

Pita 1981-82
PITA ANDRADE (José Manuel), ver cat. exp. Madrid 1981$_1$.

Pita 1983
PITA ANDRADE (José Manuel), *Le Greco*, París, 1983.

Pita 1987-88
PITA ANDRADE (José Manuel), ver cat. exp. París 1987-88.

Pita 1998
PITA ANDRADE (José Manuel), "Memoria de Zurbarán. Referencias documentales y bibliográficas por orden cronológico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, nº 14, 1998, pp. 257-432.

Pita 2000
PITA ANDRADE (José Manuel), "Historia y arte en *La Rendición de Breda*", en *Velázquez y Calderón, Dos Genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*, Madrid, 2000, pp. 63-100.

Pita 2000$_1$ ver *Corpos Velazqueño* 2000.

Pita 2002 ver *Corpos Alonso Cano* 2002.

Pita/Borobia 1992
PITA ANDRADE (José Manuel)/BOROBIA GUERRERO (María del Mar), *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 1992; ed. inglesa, Madrid, 1992.

Pizarro 1987 ver **Andrés/Pizarro 1987**

Pizarro [1988] 1989
PIZARRO GÓMEZ (Francisco Javier), "La Sacristía de Guadalupe y el programa iconográfico de Zurbarán. Nuevas aportaciones", en *Coloquios de Iconografía* (26-28 de mayo de 1988), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, nº 4, Madrid, 1989, pp. 78-83, pl. XXXI.

Pizarro 1992
PIZARRO GÓMEZ (Francisco Javier), *Patrimonio Histórico de Extremadura: el Barroco*, Mérida, 1992.

Pizarro 1998 ver **Aparicio/Pizarro 1998**.

Pizarro [1998] 1999
PIZARRO GÓMEZ (Francisco Javier), "Zurbarán y el zurbaranismo en América. El caso de Puebla", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 127-142.

Placer 1977
PLACER (G.), "Estampas de San Pedro Nolasco", *Boletín de la Provincia de Castilla de la Orden de Ntra Sra. de la Merced*, XV, 1977, pp. 53-59.

Plana 2008 ver **Lacarta/Cuenca/Plana 2008**.

Plazaola 1989
PLAZAOLA (Juan), *Le Baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, París, 1989.

Plazaola 1992
PLAZAOLA (Juan), "Un mentor de artistas: el Barón Taylor", *Lecturas de Historia del Arte*, nº 3, 1992, pp. 187-210.

Plazaola 1996
PLAZAOLA (Juan), *Historia y sentido del Arte cristiano*, Madrid, 1996.

Pleguezuelo 1983-84
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (Alfonso), ver cat. exp. Sevilla 1983-84.

Pleguezuelo 1990
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (Alfonso),"Nuevos datos biográficos sobre el pintor Ignacio de Ries", *Archivo Hispalense*, t. 73, nº 222, 1990, pp. 207-212.

Pleguezuelo 1994
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (Alfonso), *Diego López Bueno*, Sevilla, 1994.

Pleguezuelo [1998] 1999
PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ (Alfonso), "Lozas y Vida Monástica: las Vajillas de la Cartuja de Jerez de la Frontera", en *Los cartujos en Andalucía*, Salzburgo, II [1998], 1999, pp. 245-272.

Poher 1991 ver **Monestier/Poher 1991**.

Poland 1935
POLAND (Reginald), ver cat. exp. San Diego 1935.

Polentinos 1933
POLENTINOS (Conde de), "El Convento de San Hermenegildo de Madrid (inventario de la colección de pinturas 1786)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1933, pp. 36-42.

Pomar [2002] 2004
POMAR RODIL (Pablo Javier), "Hacia una historia del retablo mayor de la cartuja de la Defensión en el siglo XVIII", en *Actas del Congreso internacional sobre las cartujas valencianas*, [2002] 2004, II, pp. 79-84.

Pomar/Mariscal 2004
POMAR RODIL (Pablo Javier)/MARISCAL RODRÍGUEZ (Miguel Ángel), *Jerez artística y monumental*, Madrid, 2004.

Pommier 1994
POMMIER (Édouard), ver cat. exp. México 1994$_1$.

Pommier 1998
POMMIER (Édouard), ver cat. exp. Bolonia 1998.

Pompey 1933
POMPEY (Francisco), "Le sentiment religieux et la personnalité de Zurbarán", *La Revue de l'Art ancien et moderne*, noviembre de 1933, pp. 117-128 y diciembre de 1933, pp. 167-182.

Pompey 1948
POMPEY (Francisco), *Francisco de Zurbaran*, Barcelona, 1948.

Pompey [1962] 1973
POMPEY (Francisco), *Zurbarán*, "Grandes Pintores", Madrid, 1962; reed. Madrid, 1973.

Ponz [1772-1794] 1947, 1972
PONZ (Antonio), *Viage de España*, Madrid, 1772-1794, 18 vols.; ed. Madrid, Aguilar, 1947; reed. facsímil, Madrid, 1972.

Ponz 1988
PONZ (Antonio), *Viage de España*, ed. preparada con introducción e índices adicionales por Casto María del Rivero, Madrid, 1988, 4 vols.

Pope 2003
POPE (Joan), ver cat. exp. Nueva York 2003$_1$.

Porfírio 1992
PORFÍRIO (José Luis), *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1992.

Porfírio 1994
PORFÍRIO (José Luis) *y al., Museo Nacional de Arte Antiga*, s.l., 1994.

***Portilla* 1883**
PORTILLA, Catálogo de los cuadros de la Galería, Madrid, 1883, 2ª edición.

Portillo 1874
PORTILLO (Joaquín), *Cartas a Don Bruno Pérez sobre el Monasterio de Nuestra Señora de la Defensión*, Jerez de la Frontera, 1874.

Portús 1988
PORTÚS (Javier), "Lope de Vega y el grabado", *Goya*, nºs 205-206, julio-octubre de 1988, pp. 46-53.

Portús 1989 ver **Oliver/Portús/Serrera 1989**.

Portús 1995
PORTÚS (Javier), *Zurbarán*, s.l., 1995.

Portús 1998
PORTÚS (Javier), ver cat. exp. Bolonia 1998.

Portús 1999
PORTÚS (Javier), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, 1999.

Portús 1999-2000
PORTÚS (Javier), ver cat. exp. Bonn 1999-2000.

Portús 1999-2000$_1$
PORTÚS (Javier)$_1$, ver cat. exp. Bilbao 1999-2000.

Portús 2001
PORTÚS (Javier), *Pintura barroca española. Guía del Museo del Prado*, Madrid, 2001.

Portús 2002-03 ver **García Felguera/Portús 2003**.

Portús 2004-05
PORTÚS (Javier), ver cat. exp. Madrid 2004-05.

Portús 2005-06
PORTÚS (Javier), ver cat. exp. Barcelona 2005-06.

Portús 2006-07
PORTÚS (Javier), ver cat. exp. Madrid 2006-07.

Portús 2007
PORTÚS (Javier) *et al., Fábulas de Velázquez. Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro*, Madrid, 2007.

Posada Kubissa 2010
POSADA KUBISSA (Teresa), *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid, 2010.

Posse 1909
POSSE (Hans), *Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums*, Berlín, 1909.

Poulain [1961] 1964, 1966
POULAIN (Gaston), *Guide illustré du musée Goya*, Castres, 1961; 2ª ed. 1964; 3ª ed. 1966.

Poullain 1994 ver **Le Pommeré/Salomé/Poullain 1994**.

Préaud 1982
PRÉAUD (Maxime), *Mélancolies*, París, 1982.

Pressly 1992
PRESSLY (William), "Goya's Don Manuel Osorio de Zuñiga. A Christological Allegory", *Apollo*, enero de 1992, pp. 12-19.

Preti 1999-2000
PRETI HAMARD (Monica), ver cat. exp. París 1999-2000.

Puente 1965
PUENTE (Joaquín de la), "La Religiosidad plástica de Zurbarán", *Revista Insula*, nº 220, marzo de 1965.

Puente 1976-77
PUENTE (Joaquín de la), ver cat. exp. Kôbe-Tokio-Kitakyûshû 1976-77.

Puerta 1999
PUERTA ROSSELL (María Fernanda), "Piezas de plata en la pintura española de bodegón", *Goya*, nº 269, marzo-abril de 1999, pp. 83-92.

Puerto 1982
PUERTO (Gonzalo), "Diez Zurbaranes en el Convento de las Monjas Capuchinas", *Penyagolosa*, nº 22, abril-agosto de 1982.

Pulido 1997
PULIDO (Natividad), "Importante cita con la pintura antigua", *A.B.C.*, 6 de junio de 1997, p. 42.

Pulido 1998
PULIDO (Natividad), "Los maestros antiguos iluminan la temporada", *A.B.C.*, 23 de enero de 1998, pp. 42-43.

Q
Quesada 1992
QUESADA (Luis), *La Vida cotidiana en la pintura andaluza*, Sevilla, 1992.

Quesada/Torres Martín 1967, ver cat. exp. Madrid 1967.

Quiles/Cano 2006
QUILES GARCÍA (Fernando)/CANO RIVERO (Ignacio), *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, 2006.

Quilliet 1808
QUILLIET (Frédéric), *Inventario del 1 de enero de 1808*.

Quilliet 1816
QUILLIET (Frédéric), *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, 1816.

Quilliet 1825
QUILLIET (Frédéric), *Le Arti Italiane in Ispagna ossia Storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le castiglie*, Roma, 1825.

Quintana 1987
QUINTANA MARTÍNEZ (Alicia), *La Biblia en el Museo del Prado*, II, *Nuevo Testamento*, Madrid, 1987.

Quintana 1988
QUINTANA MARTÍNEZ (Alicia), *Pintura barroca. El Siglo de Oro, Museo del Prado*, Madrid, 1988.

Quintana 1991
QUINTANA MARTÍNEZ (Alicia), *La Mitología en el Museo del Prado*, Madrid, 1991.

Quintanilla 2001
QUINTANILLA MARTÍNEZ (Emilio), "El lienzo de la Inmaculada Concepción del convento de Carmelitas Descalzas de Fuente de Cantos (Badajoz). Iconografía y fuentes grabadas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, X, nº 19, 2001, pp. 75-96.

Quintavalle 1952
QUINTAVALLE (Armando Ottaviano), "Precisioni e previsioni alla Mostra Parmense del dipinti noti ed ignoti", *L'Arte*, julio de 1951-junio de 1952.

Quintero 1896
QUINTERO (Pelayo), "Una excursión a la Cartuja de Jerez", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año IV, nº 40, pp. 49-52.

Quintero 1909
QUINTERO (Pelayo), "Defensa de la Plaza de Cádiz, 1625", *Boletín de la Comision Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Cádiz*, año II, nº 7, 1909.

Quintero 1925
QUINTERO (Pelayo), "La Anunciación de Zurbarán en Arcos de la Frontera", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, VII, 1925, pp. 29-31.

R
Radic 1996
RADIC (Sally), ver cat. exp. Valencia 1996-97.

Ragghianti 1954
RAGGHIANTI (Carlo L.), "Riviste", *Sele Arte*, marzo-abril de 1954, pp. 16-20.

Ragghianti 1962
RAGGHIANTI (Carlo L.), "Zurbarán", *Sele Arte*, septiembre-octubre de 1962, pp. 2-12.

Ragghianti 1965
RAGGHIANTI (Carlo L.), "Mostre, Musei, Gallerie", *Sele Arte*, enero-marzo de 1965, pp. 17-19.

Rallón [1660?] 1860, 1926
RALLÓN (Fray Esteban), *Historia de Xerez de la Frontera*, ms. ca 1660; éd. Jerez, 1860; 2ª ed. 1926, V, pp. 113-151.

Ramos 1991
RAMOS RUBIO (José Antonio), *Estudio sobre los conventos de la T.O.R.E. de Trujillo (Monasterios de San Francisco el Real y San Pedro)*, Cáceres, 1991.

Ramos 1998
RAMOS RUBIO (José Antonio), "*Santa Faz*: una obra inédita de Zurbarán en Trujillo", *Semana Santa*, 1998.

Ramos Suárez 2001
RAMOS SUÁREZ (Manuel Antonio), "El monasterio de la Cartuja de Sevilla. Ocupación napoleónica y vuelta al orden", *Archivo Hispalense*, LXXXIV, nºs 256-257, 2001, pp. 211-241.

Rapetti 1987
RAPETTI (Rodolphe), *Le Musée des Beaux-Arts de Bordeaux*, Burdeos, 1987.

Ravé 2008-09
RAVÉ PRIETO (Juan Luis), ver cat. exp. Sevilla 2008-09.

Réau 1955-58
RÉAU (Louis), *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955-1958, 6 vols.

Réau s.d. [1950]
RÉAU (Louis), *Les Maitres anciens de la collection Baszanger*, Mont-Blanc, s.d. [1950].

Reber 1918
REBER (Franz von), *Album der Alten Pinakothek zu Munchen*, Leipzig, 1918.

Regalado 2000
REGALADO (Antonio), "El Bodegón. Textos y Contextos", en *Summa Pictórica. VII. El Siglo de Oro de la Pintura Española*, s.l. [Barcelona], 2000, pp. 304-321.

Regteren 1983
REGTEREN ALTENA (Iohan Quirijn van), *Jacques de Gheyn. Three Generations*, La Haya-Boston-Londres, I, 1983.

Reinach 1906
REINACH (Salomón), *Tableaux inédits ou peu connus tirés de collections françaises*, París, 1906.

Reinach 1927
REINACH (Salomón) *et al., La colección Lázaro de Madrid*, Madrid, 1927.

Remón 1618
REMÓN (Alonso, O. de M.), *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de La Merced*, Madrid, 1618, 2 vols.

Remón 1627
REMÓN (Alonso, O. de M.), *Discursos Elógicos. de San Pedro Nolasco.*, Madrid, 1627.

Renard 1998
RENARD (Paloma), "Ejecución y pinceladas", en BUCES 1998, pp. 137-142.

Renard 1998
RENARD (Paloma), "La preparación y película pictórica: estado de conservación", en BUCES 1998, pp. 185-201.

Renard 1998$_1$ ver **Buces /Renard 1998**.

Renoux 2002
RENOUX (Pauline), "Saint Jérôme au secours des décrets tridentins: étude de deux auteurs hiéronymites", *Cauces, Revue d'études hispaniques*, nº 3, 2002, pp. 177-188.

Repeto 1984
REPETO BETES (José Luis), "La Catedral de Jerez", *Enciclopedia Gráfica Gatidana*, I, nº 4, Cádiz, 1984.

Ressort 1988 ver **Guinard/Ressort [1960] 1988**.

Ressort [1979], 1991
RESSORT (Claudie), *La Peinture espagnole. Musée du Louvre. Petit guide*, París, 1979; 2ª ed. 1991.

Ressort 1988
RESSORT (Claudie), ver cat. exp. Nueva York-París 1987-88.

Ressort 1988$_1$
RESSORT (Claudie)$_1$, "La vie et l'œuvre de Zurbarán", *L'Estampille*, nº 210H, 1988, pp. 8-23.

Ressort 1992 ver **Loire/Ressort 1992**.

Ressort 1993
RESSORT (Claudie), ver cat. exp. Kôbe-Yokohama 1993.

Ressort 1996
RESSORT (Claudie), "Francisco de Zurbarán", *ad vocem* en *The Dictionary of Art*, Londres, 1996.

Ressort 2002 ver **Gerard Powell 2002**.

Reuter 2006-07
REUTER (Anna), ver cat. exp. Nueva York 2006-07.

Réveil 1828-33
RÉVEIL (Antoine), *Musée de peinture et de sculpture ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections particulières et publiques de l'Europe; dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil, avec des notices descriptives et historiques par DUCHESNE aîné*, París, 1828-1833, 16 vols.

Reverdy 1975
REVERDY (Jean-Claude), "L'entretien de saint Bruno et du pape Urbain II de Zurbarán. Essai d'analyse". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XI, 1975, pp. 578-583.

Revilla [1892] 1923
REVILLA (Manuel G.), *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México 1892; 2ª ed. 1923.

Revilla 1990
REVILLA (Federico), *Diccionario de iconografía*, Madrid, 1990.

Revilla 1998
REVILLA (Francisco), "¿Pintó Zurbarán a San Francisco muerto?", *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 485-492.

Reyes Ramírez 1992
REYES RAMÍREZ (Rocío de los), ver cat. exp. Sevilla 1992$_1$.

Reyes Retana 1977-78
REYES RETANA (Graciela de), ver cat. exp. México 1977-78.

Reyes Retana 1978-79
REYES RETANA (Graciela de), ver cat. exp. México 1978-79.

Reynaud 1992
REYNAUD (Nicole), ver cat. exp. París 1992.

Reynaud 1974
REYNAUD (François), "Contributions à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVIe et XVIIe siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X, 1974, pp. 133-168.

Reynés 2006
REYNÉS FONT (Guillem), *Arquitectura i Art a Mallorca. Antología de textos (1906-1918)*, 2006.

Ribadeneira [1599-1624] 1982-1984
RIBADENEIRA (Fray Pedro de), *Primera parte del Flos Sanctorum o libro de las vidas de los Santos*, Madrid, 1599 y 1624; traducción francesa revisada y aumentada por Mr. l'Abbé Daras, Vailly-sur-Sauldre, 1982-1984, 13 vols.

Ribemont/Boysson/Richard 1999
RIBEMONT (Francis)/BOYSSON (Bernadette de)/RICHARD (Philippe), ver cat. exp. Burdeos 1999.

Richard 1999 ver **Ribemont/Boysson/Richard 1999**.

Richeome 1597
RICHEOME (L.), *Trois discours pour la religion catholique, les miracles, les saints, les images*, Burdeos, 1597.

Richter 1889
RICHTER (Jean-Paul), en *A Descriptive Catalogue of the Collection of Pictures Belonging to the Earl of Northbrook*, Londres, 1889.

Riego/Roda 2004
RIEGO (Manuel Martín) /RODA PEÑA (José), *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla historia y Patrimonio Artístico*, Córdoba, 2004.

Río 1983
RÍO (Francisco del), ver cat. exp. Sevilla 1983.

Riopelle 2000
RIOPELLE (Christopher), "Patrick Caufield", en cat. exp. Londres 2000$_1$.

Ríos 1994
RÍOS MARTÍNEZ (Esperanza de los), "Nuevas aportaciones documentales a la vida y obra de José de Arce en Jerez de la Frontera y en Cádiz", *Archivo Español de Arte*, LXVII, 1994, pp. 377-390.

Ríos 1996
RÍOS MARTÍNEZ (Esperanza de los), "Los seguidores de José de Arce", *Archivo Hispalense*, nº 241, 1996, pp. 169-187.

Ripa 1603
RIPA (Cesare), *Iconologia, overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità et de propria inventione trovate et dichiarate da Cesare Ripa. di nuovo rivista et dalmedesimo ampliata di 400 epiu imagini*, Roma, 1603.

Roa 1617
ROA (Martín de), *Santos Honorio, Eutichio, Estevan, Patronos de Xerez de la Frontera, Nombre, Sitio, Antigüedad de la Ciudad*, Sevilla, 1617.

Robinson 1936
ROBINSON (Franklin W.), "Notes on a Painting by Zurbarán", *Bulletin of the Museum of Cincinnati*, VII, nº 1, 1936, pp. 16-27.

Robinson 1869
ROBINSON (J.C.), *Descriptive Catalogue of the Drawings by the Old Masters, Forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, Londres, 1869.

Roda 1996
RODA PEÑA (José), *Hermandades sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*, Sevilla, 1996.

Roda 2004
RODA PEÑA (José), *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla historia y Patrimonio Artístico*, Córdoba, 2004.

Rodríguez [1998] 1999
RODRÍGUEZ (Ángel), "Zurbarán y Extremadura, entre España y Portugal", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 43-51.

Rodríguez Codolá 1943
RODRÍGUEZ CODOLÁ (Manuel), *Zurbarán*, Barcelona, 1943.

Rodríguez Culebras 1993-94
RODRÍGUEZ CULEBRAS (Ramón), ver cat. exp. Castellón de la Plana 1993-94.

Rodríguez de Ceballos 1975
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso), "Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y de la Contrarreforma", introducción a la edición facsímil de *Adnotaciones et Meditaciones in Evangelia*, Barcelona, 1975, pp. 1-15.

Rodríguez de Ceballos 1989
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso), "Iconografía y contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán", en *Coloquios de Iconografía* (26-28 de mayo de 1988), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, nº 4, 1989, pp. 97-105, pl. XXXVIII-XXXIX.

Rodríguez de Ceballos [2002] 2003
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso), "Descubrimiento del arte español por la crítica extranjera en las últimas décadas: logros y carencias", en *El Arte español fuera de España*, XI Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 18-22 de noviembre [2002], 2003, pp. 443-452.

Rodríguez de Ceballos 2007
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso), "El *Socorro de Cádiz* de Zurbarán. Aspectos histórico-iconográficos", *en Homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 320-325.

Rodríguez de Ceballos 2009
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso), "Image and Counter-Reformation in Spain and Spanish America", ver cat. exp. Indianápolis 2009-10, pp. 14-35, figs. 6, 7.

Rodríguez Fominaya 2001
RODRÍGUEZ FOMINAYA (Álvaro), "¿Se quedarán en Gran Bretaña?", *El Periódico del Arte*, nº 48, octubre de 2001, pp. 1, 3.

Rodríguez de Rivas 1932
RODRÍGUEZ DE RIVAS (Mariano), "Autografos de artistas españoles", *Revista Española de Arte*, 1932, pp. 229-238.

Rodríguez de Rivas 1953
RODRÍGUEZ DE RIVAS (Mariano), ver cat. exp. Granada 1953.

Rodríguez Romero [2001] 2002
RODRÍGUEZ ROMERO (Agustina), "Presencia del grabado francés en el virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon", en *III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, 8-12 de octubre [2001], 2002, pp. 371-380.

Rodríguez Villafranca 1999
RODRÍGUEZ VILLAFRANCA (Cristina), "Los Conciertos de Ángeles en la Pintura Andaluza del Siglo de Oro", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 15, 1er semestre 1999, pp. 130-148.

Rodríguez Zambrano 1986
RODRÍGUEZ ZAMBRANO Y JARAQUEMADA (Antonia), *La Fundación y patronato del Convento de Santa Ana de Llerena*, Llerena, 1986.

Roethlisberger 1993
ROETHLISBERGER (Marcel Georges), *Abraham Bloemart and his Sons. Paintings and Prints*, Doornpiijk, 1993, 2 vols.

Rogers 1962
ROGERS (Millard F., Jr.), "La pintura española en el Museo de Arte de Toledo (Ohio)", *Goya*, nº 49, julio-agosto de 1962, pp. 23-24.

Rogers 1967
ROGERS (Millard F., Jr.), en *Museum News. The Toledo Museum of Art*, verano de 1967, Serie Nueva, X, nº 2, pp. 32-33.

Rogers 1978
ROGERS (Millard F., Jr.), *Spanish Paintings in the Cincinnati Art Museum*, Cincinnati, 1978.

Roig 1950
ROIG, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, 1950.

Roldán 2003
ROLDÁN (Deborah L.), "Chronologie", ver cat. exp. París 2002-03, pp. 280-330 y Nueva York 2003, pp. 353-403.

Roldán 2006
ROLDÁN (Deborah L.), "A spanyol festészet nemzetközi fogadtatása", en cat. exp. Hamburgo-Dresde-Budapest 2005-06, pp.

***Rollin* 1853**
ROLLIN (colección): *Catalogue d'une fort belle collection de tableaux anciens des diverses écoles*, 1 de abril de 1853.

Romero Asenjo 2009
ROMERO ASENJO (Rafael), *El bodegón español en el siglo XVII: desvelando su naturaleza oculta*, Madrid, 2009, pp. 168-189.

Romero Coloma 1999
ROMERO COLOMA (Aurelia María), "La *Virgen Niña* de Zurbarán del Museo Catedralicio de Jerez de la Frontera (Cádiz): su interpretación artística", *Revista de Estudios Extremeños*, 1999, pp. 379-384.

Romero García 2004-05
ROMERO GARCÍA DE PAREDES (Guiomar), ver cat. exp. Córdoba-Sevilla 2004-05.

Romero de Solís [1998] 1999
ROMERO DE SOLÍS (Pedro), "La Dimensión Imaginaria de los Alimentos. Bodegón, Dieta y Espiritualidad en la Cartuja", *Los Cartujos en Andalucía*, Salzburgo, II, [1998], 1999, pp. 273-298.

Romero de Torres 1908-09
ROMERO DE TORRES (Enrique), "Los Zurbaranes del Museo de Cadiz", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Cadiz*, I, 1908-1909, pp. 97-108.

Romero de Torres 1934
ROMERO DE TORRES (Enrique), *Catálogo monumental de la provincia de Cadiz (1908-1909)*, Madrid, 1934, 2 vols.

Romero Torres 2002
ROMERO TORRES (José Luis), "Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)", en *Alonso Cano y su época*, Actas del Symposium internacional, Granada, 14-17 de febrero de 2002.

Roncoroni 1988
RONCORONI (Luigi Vittorio), *La Pinacoteca Stuard di Parma della Congregazione di San Filippo Neri. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Parma, 1988.

Ros [2002] 2003
ROS DE BARBERO (Almudena), *El pintor Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813) primer marchante francés de pintura española*, en *El arte español fuera de España*, XI Jornadas Internacionales de Historia de Arte, CSIC, Madrid, [2002] 2003, pp. 291-304.

Ros [2006] 2008
ROS DE BARBERO (Almudena), "Los nobles comanditarios de Zurbarán", en *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, XIII Jornadas Internacionales de Historia de Arte, CSIC, Madrid, [2006] 2008, pp. 523-531.

Rose 1983
ROSE-DE VIEJO [WAGNER] (Isadora), *Manuel Godoy patrón de las artes y colecionista*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1983, 2 vols.

Rose 2001
ROSE-DE VIEJO [WAGNER] (Isadora), "La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)", en *Jornadas de estudio Manuel Godoy y la Ilustración*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2001, pp. 119-164.

Rose [2002] 2003
ROSE-DE VIEJO [WAGNER] (Isadora), "Desde el palacio madrileño de Godoy al mundo entero", *en El Arte español fuera de España*, XI Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 18-22 de noviembre [2002], 2003, pp. 317-329.

Rose 2006
ROSE-DE VIEJO [WAGNER] (Isadora), "Un Murillo y un Zurbarán de la colección de Godoy en subastas recientes", *Archivo Español de Arte*, LXXIX, nº 313, 2006, pp. 84-88.

Rose 2008
ROSE-DE VIEJO [WAGNER] (Isadora), *Catálogo actualizado de la colección de Manuel Godoy* (nueva versión revisada e informatizada sin publicar), Madrid, 2008.

Rosenbaum 1979-81
ROSENBAUM (Allen), ver cat. exp. Estados Unidos 1979-81.

Rosenbaum 1982
ROSENBAUM (Allen), ver cat. exp. París 1982.

Rosenberg 2007
ROSENBERG (Pierre), *Dictionnaire amoureux du Louvre*, París, 2007.

Rouchès 1931
ROUCHÈS (Gabriel), "Les peintres d'origine italienne à Madrid au début du XVIIe siècle", *Études italiennes*, abril-junio de 1931, nº 2, pp. 67-79.

Rouchès 1958
ROUCHÈS (Gabriel), *La Peinture espagnole des origines au XXe siècle*, París, 1958.

Rowell 1997-98
ROWELL, (Margit), ver cat. exp. Nueva York-Londres 1997-98.

Ruck 1926
RUCK (William) *et al.*, *La colección Lázaro de Madrid*, Madrid, 1926.

Ruíz Alonso 2001
RUÍZ ALONSO (Rafael), ver cat. exp. Segovia 2001.

Ruíz Alcón 1962 ver **Junquera/Ruiz 1962**.

Ruíz Alcón 1987
RUÍZ ALCÓN (María Teresa), *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1987.

Ruíz Gomar 1988
RUÍZ GOMAR (Rogelio), "La Pintura de la Nueva España en la obra de Diego Ángulo Iñiguez", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 59, 1988, pp. 35-51.

Ruíz Gomar 1995
RUÍZ GOMAR (Rogelio), "La Pintura del periodo virreinal en México y Guatemala", en GUTIÉRREZ 1995, pp. 113-138.

Ruíz Gómez 2005
RUÍZ GÓMEZ (Leticia), ver cat. exp. Madrid 2005[1].

Ruíz Gómez 2007-08
RUÍZ GÓMEZ (Leticia), ver cat. exp. Nápoles 2007-08.

Ruíz de Gurza [1988] 1994
RUÍZ de GURZA (Aurea), "Visita a una colección", *Artes de México*, [1988] 1994, pp. 66, 68.

Ruíz Hernando 1997
RUÍZ HERNANDO (José Antonio), *Los monasterios Jerónimos españoles*, Segovia, 1997.

Russu/Matache 1974
RUSSU (Stela)/MATACHE (Maria), *Catalogul Galeriei de Arta Universala*, II. *Pictura spaniola*, Bucarest, 1974.

S

Sachs 1973
SACHS (Samuel), ver cat. exp. Minneapolis 1973.

Sáez 1965
SÁEZ PIÑUELA (María José), "Las Modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán", *Goya*, nºs 64-65, enero-abril de 1965, pp. 284-289.

Sahut 1989
SAHUT (Marie-Catherine), *Louvre. Guide des collections*, París, 1989.

Sáiz 1995
SÁIZ (María Concepción), "Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamerica", en GUTIÉRREZ 1995, pp. 83-100.

***Salamanca* 1867**
SALAMANCA (colección): *Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande et hollandaise composant la Galerie de M. le Marquis de Salamanca*, París, en su palacete, 3-6 de junio de 1867.

***Salamanca* 1875**
SALAMANCA (colección): *Résumé du catalogue de tableaux anciens des écoles espagnole, italienne, flamande et hollandaise*, París, Drouot, 25-26 de enero de 1875.

***Salamanca* 1995**
SALAMANCA (museo): *Guía. Museo de Salamanca, sección de Bellas Artes*, Salamanca, 1995.

Salas 1950
SALAS (Xavier de), "Cartas y notas de Richard Ford sobre pinturas españolas", *Archivo Español de Arte*, XXIII, 1950, pp. 229-234.

Salas 1954
SALAS (Xavier de), "Un cuadro de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pp. 332-333.

Salas 1964
SALAS (Xavier de), "La fecha de las historias de la Cartuja y alguna minucia más sobre Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 129-138.

Salas 1964[1]
SALAS (Xavier de)[1], "Crónica [de la exposición Zurbarán]", *Archivo Español de Arte*, 1964, XXXVII, pp. 362-364.

Salas 1964[2]
SALAS (Xavier de)[2], "Proyección en Europa", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 29-38.

Salas 1965
SALAS (Xavier de), "Inventario de las pinturas de Don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte*, 1965, XXXVIII, pp. 207 -227.

Salas 1974
SALAS (Xavier de), en *Inventaire illustré d'œuvres démembrées célèbres dans la peinture européenne*, París, 1974.

Salas 1989 ver **Aguerri/Salas 1989**

Salazar 1985-86
SALAZAR MORALES (Teófilo), ver cat. exp. Lima 1985-86.

Salinas 1991
SALINAS DE GORTARI (Carlos), ver cat. exp. Guadalajara 1991.

Salmerón 1646
SALMERÓN (M.), *Recuerdos históricos y políticos de los servicios de los generales y varones ilustres de la religión de Nuestra Señora de la Merced, redención de cautivos*, Valencia, 1646.

Salmi 1967
SALMI (Mario), "La donazione Contini Bonacossi", *Bollettino d'Arte*, ottobre-diciembre de 1967, pp. 222-232.

Salomé 1994 ver Le Pommeré/Salomé/Poullain 1994.

Saltillo 1928
SALTILLO (Miguel LASSO DE LA VEGA, marqués del), "Un retrato del Museo del Emperador Federico, de Berlín, por Zurbarán: datos para su identificación", *Investigación y progreso*, Madrid, 1 de mayo de 1928, pp. 33-34.

Saltillo 1933
SALTILLO (Miguel LASSO DE LA VEGA, marqués del), *M. Frédéric Quillet, comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933.

Saltillo 1956
SALTILLO (Miguel LASSO DE LA VEGA, Marqués del), "El Gobierno intruso y la riqueza artística de Sevilla", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, X, 1956, nº 53.

Sambricio 1960-61
SAMBRICIO (Valentín de), ver cat. exp. Madrid 1960-61.

***San Diego* 1960**
SAN DIEGO (museo): *The Fine Arts Gallery of San Diego. Catalogue*, San Diego, 1960.

***San Diego* 1968**
SAN DIEGO (museo): *Master Works from the Collection of the Fine Arts Gallery of San Diego*, San Diego, 1968.

San Ginés 1951
SAN GINÉS (P. de), "El Cuadro de la Paz de Guad-Ras", *Archivo Hispalense*, nº 14, 1951, pp. 473-477.

Sánchez 2006
SÁNCHEZ (Carlos), "La ciudad de Sigüenza sede de cien obispos y del lector eterno", *Antiquaria*, nº 249, mayo de 2006, pp. 34-40.

Sánchez 2006[1]
SÁNCHEZ (Carlos)[1], "Representación del rostro de Jesús", *Antiquaria*, nº 251, julio-agosto de 2006, pp. 46-49.

Sánchez/Seydoux 1998
SÁNCHEZ (Pierre)/SEYDOUX (Xavier), *Les Estampes de L'Artiste 1831-1904*, París, 1998, 2 vols.

Sánchez Camargo 1964
SÁNCHEZ CAMARGO (Manuel), "Los bodegones: una medida de oro", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 73-78.

Sánchez Cantón 1920-21
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), ver cat. exp. Londres 1920-21.

Sánchez Cantón 1921
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *Nueva sala del Museo del Greco*, Madrid-Toledo, 1921.

Sánchez Cantón 1922
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), "La Vida de San Pedro Nolasco: Pinturas del claustro del refectorio de la Merced Calzada de Sevilla", *La Merced*, V, nº 42, 14 de enero de 1922, pp. 209-216.

Sánchez Cantón 1926
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *San Francisco de Asís en la escultura española*, Madrid, 1926.

Sánchez Cantón 1928
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), "El retrato de un hijo ilegítimo de Felipe IV, pintado por Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XI, 1928, p. 160.

Sánchez Cantón 1933
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, II, Madrid, 1933.

Sánchez Cantón [1933] 1972
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid, eds. 1933, 1942, 1949, 1952, 1963, 1972.

Sánchez Cantón 1944
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *La sensibilidad de Zurbarán*, Granada, 1944.

Sánchez Cantón 1948
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *Nacimiento e infancia de Cristo*, Madrid, 1948.

Sánchez Cantón 1953
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), ver cat. exp. Granada 1953.

Sánchez Cantón 1955
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *La Colección Cambó*, Barcelona, 1955.

Sánchez Cantón 1956 ver **Pacheco [1649] 1956**.

Sánchez Cantón 1959-60
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), ver cat. exp. Estocolmo 1959-60.

Sánchez Cantón 1962
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), "Adquisiciones del Museo del Prado: Cuadros de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 311-312.

Sánchez Cantón 1964
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), "Zurbarán. Noticias olvidadas o desconocidas", *Archivo Español de Arte*, XXXVII, 1964, pp. 186-193.

Sánchez Cantón 1966
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *Trésors de la peinture au Prado*, 1966, París.

Sánchez Cantón 1968
SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), ver cat. exp. San Antonio 1968.

Sánchez González 1999
SÁNCHEZ GONZÁLEZ (Antonio), ver cat. exp. Granada 1999.

Sánchez Gozalbo 1962
SÁNCHEZ GOZALBO (Ángel), ver cat. exp. Castellón de la Plana 1962.

Sánchez Lassa 2000-01
SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS (Ana), "Anexo II: La técnica pictórica en Santa Isabel de Turingia y Santa Catalina de Alejandría", en cat. exp. Bilbao 2000-01, pp.

Sánchez Lassa 2004
SÁNCHEZ LASSA DE LOS SANTOS (Ana), ver cat. exp. Bilbao 2004.

Sánchez López 2001
SÁNCHEZ LÓPEZ (Juan Antonio), *El cielo y el mundo. Mujer vestida de santa, santa vestida de mujer*, en CAMACHO MARTÍNEZ 2001, pp. 161-233.

Sánchez Mesa Martín [1990] 1991
SÁNCHEZ MESA MARTÍN (Domingo), "Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la imagen como elemento de persuasión", en *Coloquios de Iconografía* (31 de mayo–2 de junio de 1990), *Cuadernos de Iconografía*, I, nº 7, 1991, pp. 167-185, pl. LXXVI-XCVI.

Sánchez Mesa Martín 2001
SÁNCHEZ MESA MARTÍN (Domingo), "El Crucificado en el arte de Alonso Cano", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 2001, pp. 105-124.

Sánchez de Palacios 1964
SÁNCHEZ DE PALACIOS (M.), *Zurbarán, estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1964.

Sánchez Quevedo 2000
SÁNCHEZ QUEVEDO (Isabel), *Zurbarán*, Madrid, 2000.

Sancho Corbacho 1930
SANCHO CORBACHO (Heliodoro), *Contribución documental al estudio del Arte sevillano* en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, II, Sevilla, 1930, pp. 253-254.

Sancho Corbacho 1931
SANCHO CORBACHO (Heliodoro), *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*, en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, III, Sevilla, 1931.

Sancho Corbacho 1932 ver **Bago/Hernández/Sancho Corbacho 1932**.

Sancho Corbacho 1937
SANCHO CORBACHO (Antonio), *Edificios religiosos y objetos de culto*, Sevilla, 1937.

Sancho Corbacho 1939-55 ver **Hernández Díaz/Sancho Corbacho/Collantes 1939-55**.

Sancho de Sopranis 1935
SANCHO DE SOPRANIS (Hipólito), "Nuestra Señora de la Defensión identificación de su autor", *Guión*, nº 17, agosto de 1935, pp. 9-11.

Sancho de Sopranis 1945
SANCHO DE SOPRANIS (Hipólito), "Alejandro de Saavedra entallador", *Archivo Hispalense*, nº 10, 1945, pp. 120-198.

Sancho de Sopranis 1964
SANCHO DE SOPRANIS (Hipólito), "La Arquitectura jerezana en el siglo XVI", *Archivo Hispalense*, nº 40, 1964, pp. 9-73.

Sancho de Sopranis 1966
SANCHO DE SOPRANIS (Hipólito), "Más sobre Alejandro de Saavedra, entallador", *Archivo Hispalense*, nº 136, 1966, pp. 121-140.

Santa Marina 1929 ver **Calzada/Santa Marina 1929**.

Santiago Páez 1988 ver **Cabra/Santiago Páez 1988**.

Santos 1945
SANTOS (Reynaldo dos), "El "Apostolado" de Zurbarán en Lisboa", *Archivo Español de Arte*, XVII, 1945, pp. 189-192.

Santos 1965
SANTOS (Reynaldo dos), "O Apostolado de Zurbarán", *Coloquio*, febrero de 1965, pp. 4-8.

Santos Otero 2006
SANTOS OTERO (Aurelio de), *Los Evangelios Apócrifos. Estudios introductorios y versión de los textos originales*, Madrid, 2006.

Santos y Olivera 1930
SANTOS Y OLIVERA (Bolbino), *Guía ilustrada de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1930.

Sanz 1981 ver **Morales Martínez/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981**.

Sanz 1995
SANZ (María Jesús), ver cat. exp. Sevilla 1995.

Sanz 2008
SANZ (María Jesús), *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, Sevilla, 2008.

Sanz Nogués 1953
SANZ NOGUÉS (Manuel), "En el Real Convento de Monjas Capuchinas de Castellón, existe una magnífica colección de cuadros de Zurbarán", *Mundo Ilustrado*, nºs 101-102, diciembre de 1953, n.p.

Sanz Pastor 1964
SANZ PASTOR (Consuelo), ver cat. exp. Madrid 1964.

Sanz Pastor 1964-65
SANZ PASTOR (Consuelo), ver cat. exp. Madrid 1964-65.

Sanz Pastor 1965
SANZ PASTOR (Consuelo), ver cat. exp. Barcelona 1965.

***São Paulo* 1963**
SÃO PAULO (museo): *Catálogo das pinturas, esculturas e tapeçarias*, São Paulo, 1963.

***São Paulo* 1973**
SÃO PAULO (museo): *Enciclopédia dos museus. Museu de Arte de São Paulo*, São Paulo, 1973.

***São Paulo* 1982**
SÃO PAULO (museo): *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*, São Paulo, 1982.

Sarabia 2000
SARABIA (Adolfo), "Luis Menéndez de Rivera", en *El bodegón*, Madrid, 2000, pp. 305-360.

Sarrazin 1994
SARRAZIN (Béatrice), *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes, París, 1994.

Scheffler 1996
SCHEFFLER (Felix), "Crítica del libro de S. Waldmann", *Archivo Español de Arte*, LXIX, 1996, pp. 356-357.

Scheffler 2000
SCHEFFLER (Felix), *Das spanische Stilleben des 17. Jahrhunderts. Theorie, Genese und Entfaltung einer neuen Bildgattung*, Fráncfort, 2000.

Schenone 1992
SCHENONE (Héctor H.), *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*, Buenos Aires, 1992, 2 vols.

Schlegel 1960 ver **Herzog/Schlegel 1960**.

Schmitz 1932
SCHMITZ (Ida. M.), *Städtisches Suermont-Museum Aachen, Gemälde-Katalog Amtliche Ausgabe mit 64 Abbildungen im verlag des museumsvereins Aachen*, Aachen, 1932.

Schneider 1990
SCHNEIDER (Norbert), *Les Natures mortes. Réalité et symbolique des choses*, Colonia, 1990.

Scholten 1998-99
SCHOLTEN (Esther), ver cat. exp. Ámsterdam 1998-99.

Seabra 2006-07
SEABRA CARVALHO (José Alberto), ver cat. exp. Cáceres 2006-07.

Sebastián 1975
SEBASTIÁN (Santiago), "Zurbarán se inspiró en los grabados del aragonés Jusepe Martínez", *Goya*, nº 128, septiembre-octubre de 1975, pp. 82-84.

Sebastián 1976
SEBASTIÁN (Santiago), "Grabado inspirador de un Zurbarán de la Academia de San Carlos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 46, 1976, pp. 67-69.

Sebastián 1981
SEBASTIÁN (Santiago), *Contrarreforma y barocco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981.

Sebastián 1990
SEBASTIÁN (Santiago), *El barroco iberoamericano, mensaje iconográfico*, 1990.

Sebastián 1992
SEBASTIÁN (Santiago), *Iconografía e iconología del arte novahispanico*, 1992.

Sebastián y Bandaran 1921
SEBASTIÁN Y BANDARAN (R.P. José), "Un Zurbarán desconocido", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, V, 1921, pp. 19-21.

Sebastián y Bandaran 1954
SEBASTIÁN Y BANDARAN (R.P. José), "Una Inmaculada de Francisco Zurbarán", *Archivo Hispalense*, nºs 64-65, 1954, pp. 1-3.

Seckel 1946
SECKEL (Helmut P.G.), "Francisco de Zurbarán as a Painter of Still Life", *Gazette des Beaux-Arts*, XXX, octubre a diciembre de 1946, pp. 279-300.

Seckel 1947
SECKEL (Helmut P.G.), "Francisco de Zurbarán as a Painter of Still Life. Appendix", *Gazette des Beaux-Arts*, XXXI, enero-febrero de 1947, pp. 61-62.

Sedulius 1602
SEDULIUS (Henricus, O.F.M.), *Imagines sanctorum Francisci et qui ex tribus ordinibus relati sunt…eum elogiis*, Amberes, 1602.

Sedulius 1614
SEDULIUS (Henricus, O.F.M.), *Imagines Bmi. P. Francisci Assisiatatis, illustriumq. virorum et feminaribus… repraesentatis*, Amberes, excudebat Carolus de Mallery, 1614.

Segovia 1998 ver **Buces/Gutiérrez/Segovia 1998**.

Sentenach 1907
SENTENACH (Narciso), "La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1907.

Sentenach 1909
SENTENACH (Narciso), "Francisco de Zurbarán, Pintor del Rey", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 1909, pp. 194-198.

Sentenach 1921-22
SENTENACH (Narciso), "Fondos selectos de la Academia de San Fernando. La galeria del Príncipe de la Paz", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nºs 60-61, 1921-1922.

Serra 1934
SERRA Y PICKMAN (Carlos, marqués de San José de), *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de Sta Isabel de Hungría*, Sevilla, 1934, pp. 18-23.

Serra 1950
SERRA Y PICKMAN (Carlos, marqués de San José de), "Los cuadros del monasterio de las Cuevas. Fechas en que los pintó Zurbarán", *Archivo Hispalense*, nºs 43-44, 1950, pp. 209-214.

Serra/Hernández Díaz 1934
SERRA Y PICKMAN (Carlos)/HERNÁNDEZ DÍAZ (José), *Estudio histórico de los cuadros de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas*, Sevilla, 1934.

Serrão 1991
SERRÃO (Victor), ver cat. exp. Lisboa 1991.

Serrão 2001-02
SERRÃO (Victor), ver cat. exp. París 2001-02.

Serrera [1977] 1981
SERRERA (Juan Miguel), "Influencias de grabados germanicos en la pintura española del siglo XVII: Aldegrever y Zurbarán", en *I Congreso Español de Historia del Arte*, Section I, Trujillo, 1977 (1981).

Serrera 1979 ver **Valdivieso 1979**.

Serrera 1981 ver **Morales Martínez/Sanz/Serrera/Valdivieso 1981**.

Serrera 1982
SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Sevilla 1982 y ver **Valdivieso 1982**.

Serrera 1982[1]
SERRERA (Juan Miguel)[1], ver cat. exp. Barcelona 1982 y ver **Valdivieso 1982[1]**.

Serrera 1983
SERRERA (Juan Miguel), *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983.

Serrera 1983 ver **Valdivieso 1983**.

Serrera 1984
SERRERA (Juan Miguel), "Datos para la historia de la Pentecostes de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Cadiz y su vinculación americanista", *Archivo Hispalense*, nº 203, 1984, pp. 179-187; 2ª ed. *Archivo Hispalense*, nº 251, 1999, pp. 57-66.

Serrera 1985 ver **Valdivieso 1985**.

Serrera 1985
SERRERA (Juan Miguel), "Pintura y pintores del siglo XVI", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pp. 353-404

Serrera 1988
SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Madrid 1988.

Serrera 1989
SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Madrid 1989[1].

Serrera 1989[1] ver **Oliver/Portús/Serrera 1989**.

Serrera 1991
SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Padua-Roma 1991.

Serrera 1992
SERRERA (Juan Miguel), "El patrimonio histórico del Ayuntamiento de Sevilla", *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992, pp. 169-205.

Serrera 1994
SERRERA (Juan Miguel), "El Palacio como taller y el taller como Palacio. Una reflexión más sobre las Meninas", en *Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los descubrimientos*, Congreso Nacional, I, Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia (UCM), 1994, pp. 585-601.

Serrera 1995
SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Madrid 1995.

Serrera 1995-96
SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Madrid 1995-96.

Serrera [1997] 2002
SERRERA (Juan Miguel), "Alonso Cano en Sevilla. Las trampas del gremio", en *Alonso Cano y su época*, Actas del symposium international, Granada, [1997], 14-17 de febrero de 2002, pp. 861-868.

Serrera 1998
SERRERA (Juan Miguel), "Ultime étape de Zurbarán à Madrid", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 177-184.

Serrera 2007 ver **García Baquero/Serrera 2007**.

Serullaz 1947
SERULLAZ (Maurice), *Évolution de la peinture espagnole des origines à nos jours*, París, 1947.

Serullaz 1966
SERULLAZ (Maurice), *La Peinture espagnole*, París, 1966.

Seseña 2000
SESEÑA (Natacha), "Rango de la cerámica en el bodegón", en *El bodegón*, Madrid, 2000, pp. 129-148.

***Sevilla* 1832**
SEVILLA, *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*, Sevilla, segunda parte, 1832.

***Sevilla* 1840**
SEVILLA (museo): *Inventario de los cuadros pertenecientes al Museo de esta Ciudad mandado formar por orden de la Junta, Año 1840*. Ms. Archivo Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla, 1840.

***Sevilla* 1842**
SÉVILLE, *Guía general de forasteros de Sevilla para el año de 1842*, Sevilla, 1842

***Sevilla* 1845**
SÉVILLE (museo): *Inventario de los cuadros que existen en este Museo Provincial, 31 de diciembre de 1845*, Sevilla, 1845.

***Sevilla* 1850**
SÉVILLE (museo): *Inventario de los cuadros que existen en este Museo Provincial*, Sevilla, 1850.

***Sevilla* 1881**
SÉVILLE (museo): *Catálogo de los Cuadros y Estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla, 1881.

***Sevilla* [1984] 1991**
SÉVILLE, *La Catedral de Sevilla*, 1984; ed. 1991.

***Sevilla* 1991**
SÉVILLE (museo): *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.

Sewell 1957
SEWELL (Brian), "Zurbarán and Leonardo", *The Burlington Magazine*, octubre de 1957, p. 348.

Seydoux 1998 ver **Sánchez/Seydoux 1998**.

Seymour 1961
SEYMOUR (Charles), *Art Treasures for America. An Anthology of Paintings & Sculpture in the Samuel Kress Collection*, Londres, 1961.

Seymour de Ricci 1913
SEYMOUR DE RICCI, *Description raisonnée des peintures du Louvre, I: Italie et Espagne*, París, 1913.

Soria E. 1961
SORIA (Enrique S. de), "Los investigadores de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 402-405.

Soria 1944
SORIA (Martin S.), "Zurbarán. A Study of his Style", *Gazette des Beaux-Arts*, XXV, enero de 1944, pp. 33-48, 153-174.

Soria 1944[1]
SORIA (Martin S.)[1], "Zurbarán, Right and Wrong", *Art in America*, XXXII, 1944, pp. 127-140.

Soria 1947
SORIA (Martin S.), "A Zurbarán for San Diego", *The Art Quarterly*, X, 1947, pp. 66-69.

Soria 1948
SORIA (Martin S.), "Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain", *The Art Bulletin*, XXX, 1948, pp. 245-258.

Soria 1948[1]
SORIA (Martin S.)[1], "Sobre una Anunciación de Zurbarán", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LII, 1948, pp. 149-151.

Soria 1949
SORIA (Martin S.), "German Prints as Sources for Zurbarán", *The Art Bulletin*, XXXI, 1949, pp. 74-75.

Soria 1951
SORIA (Martin S.), "Zurbarán's Altar of Saint Peter", *The Art Bulletin*, XXXIII, 1951, pp. 165-173.

Soria 1951
SORIA (Martin S.),"Two Early Paintings by Zurbarán", *The Art Quarterly*, otoño de 1951, pp. 256-260.

Soria 1953, 1955
SORIA (Martin S.), *The Paintings of Zurbarán*, **Londres, 1953; 2ª ed., 1955.**

Soria 1954
SORIA (Martin S.), "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, XXVII, 1954, pp. 93-108.

Soria 1955
SORIA (Martin S.), "Algunas fuentes de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XXVIII, 1955, pp. 339-340.

Soria 1955
SORIA (Martin S.)a "Zurbarán's Crucifixion", *The Art Institute of Chicago Quarterly*, XLIX, 1955, pp. 46-48.

Soria 1959
SORIA (Martin S.), "A Life-size St. Francis by Zurbarán in the Milwaukee Art Center", *The Art Quarterly*, XXII, 1959, pp. 148-153.

Soria 1959 ver **Kubler/Soria 1959**.

Soria 1959
SORIA (Martin S.),, "Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, pp. 273-280.

Soria 1961
SORIA (Martin S.). "Spanish Paintings in the Bowes Museum", *The Connoisseur*, agosto de 1961, pp. 30-37 (artículo póstumo).

Soulier 1992 ver **Pinette/Soulier 1992**.

***Soult* 1852**
SOULT (colección): *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult, duc de Dalmatie*, París, Galerie Lebrun, 19-22 de mayo de 1852.

***Soult* 1867**
SOULT (colección): *Catalogue de tableaux provenant de la Galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult, duc de Dalmatie*, París, Drouot, 17 de abril de 1867.

Sparagni 1992
SPARAGNI (Tulliola), *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo dell'idiozia. Pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*, Milán, 1992.

Spike 1992 ver Bocchi/Spike 1992.

Stanciu 1993-94
STANCIU (Georgiana), ver cat. exp. Bad Homburg-Wuppertal 1993-94.

Stanciu 1995
STANCIU (Georgiana), ver cat. exp. Japón 1995.

Stanciu 1996-97
STANCIU (Georgiana), ver cat. exp. Milán 1996-97.

Stanciu 1997-98
STANCIU (Georgiana), ver cat. exp. Valparaíso-Denver-Omaha-Tulsa-San Diego 1997-98.

Standish 1840
STANDISH (Franck H.), *Seville and his Vecinity*, Londres, 1840.

***Standish* 1842**
STANDISH (colección): *Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la collection Standish légués au roi*, París, 1842.

***Standish* 1853**
STANDISH (colección): *Catalogue des tableaux, formant la célebre collection Standish, léguée à S. M. feu Le Roi Louis Philippe par Mr. Frank Hall Standish, et dont la vente sera faite à l'enchère par Messrs Christie & Manson, dans leur galerie, n° 8, King Street, St. James Square, à Londres les 27 et 28 mai 1853.*

Stastny 1970
STASTNY (Francisco), "Una Crucifixión de Zurbarán a Lima", *Archivo Español de Arte*, XLIII, 1970, pp. 83-86.

Stastny 1988
STASTNY (Francisco), ver cat. exp. Bogotá 1988 y Caracas 1988.

Steel 1984
STEEL (David H. Jr.), ver cat. exp. Raleigh 1984.

Steinberg 1983
STEINBERG (Léo), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Nueva York, 1983.

Steingräber 1972
STEINGRÄBER (Erich), *Alte Pinakothek München. Katalog VI: Franzosische und spanische malerei*, Múnich, 1972.

Steingräber 1985
STEINGRÄBER (Erich), "Die Grablegung der Heiligen Katharina von Alexandrien auf dem Berg Sinai von Francesco Zurbarán. Eine Neuerwerbung fur die Alte Pinakothek in München", *Intuition und Darstellung*, 24 de marzo de 1985, pp. 129-136.

Steingräber 1985
STEINGRÄBER (Erich),, *The Alte Pinakothek Múnich*, Londres, 1985.

Stendhal 1992
STENDHAL, *Voyages en France*, París, 1992.

Sterling [1952] 1981
STERLING (Charles), *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, París, 1952; reed. 1959, 1985; ed. inglesa, Nueva York, 1981.

Sterling 1952
STERLING (Charles),, ver cat. exp. París 1952.

Sterling 1993
STERLING (Charles), "L'Espagne, la nature morte humble et mystique", *FMR*, 1993, pp. 5-9.

Stierlin/Stierlin 1994
STIERLIN (Henri)/STIERLIN (Anne), *Baroques d'Espagne et du Portugal*, París, 1994.

Stirling [1848] 1891
STIRLING MAXWELL (Sir William), *Annals of the Artists of Spain*, Londres, 1848, 4 vols.; reed. 1891.

Stoichita 1991
STOICHITA (Victor I.), "La Verónica de Zurbarán", *Norba-Arte*, 1991, pp. 71-89.

Stoichita [1995] 1996
STOICHITA (Victor I.), *Image picturale et expérience visionnaire dans l'Espagne du "Siècle d'or"*, París, 1995; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, ed. inglesa Londres, 1995; *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, ed. española Madrid, 1996.

Stoichita 1995
STOICHITA (Victor I.),, "Imago Regis: Teoría del arte y retrato real en *Las Meninas* de Velázquez", en *Otras Meninas*, Madrid, 1995, pp. 181-203, 308-314.

Stoichita 2000
STOICHITA (Victor I.), "El bodegón a lo divino", en *El bodegón*, Madrid, 2000, pp. 87-105.

Stratton [1983] 1988, 1994
STRATTON (Suzanne L.), *The Immaculate Conception in Spanish Renaissance and Baroque Art*, Ph. D. Diss., N.Y.U., 1983; ed. española en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, n° 2, 1988, pp. 3-127, ed. inglesa *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, 1994.

Stratton 2002
STRATTON (Suzanne L.), ver cat. exp. Fort Worth-Los Ángeles 2002.

Strinati 1990
STRINATI (Carlo), ver cat. exp. Varsovia 1990.

Stube 1958
STUBE: *La Madone dans l'art*, Bruselas, 1958.

Sturgis 2000
STURGIS (Alexandre), ver cat. exp. Londres 2000.

Suárez 1961
SUÁREZ DE FIGUEROA (E.), "La Extremadura de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, 1961, pp. 317-322.

Suffield 1999
SUFFIELD (Laura), "Poco interés, pero buena respuesta compradora", *El Periodico del Arte*, n° 24, julio de 1999.

Suida 1930
SUIDA (William E.), "Spanische Gemälde der Sammlung Contini Bonacossi", *Belvedere*, IX, 1930, pp. 142-145.

Suida 1949
SUIDA (William E.), *A Catalogue of Paintings in the John & Mable Ringling Museum of Art*, Sarasota (Florida), 1949.

Suida Manning 1962-63
SUIDA MANNING (Bertina), ver cat. exp. Fort Worth-Tulsa-Austin 1962-63.

Sullivan 1975-76
SULLIVAN (Edward J.), ver cat. exp. Washington-Nueva York-Detroit-Los Ángeles-Houston 1975-76.

Sullivan 1978
SULLIVAN (Edward J.), "Josefa de Ayala. A Woman Painter of the Portuguese Baroque", *Journal of the Walters Art Gallery*, XXXVIII, 1978, pp. 22-35.

Sullivan 1981
SULLIVAN (Edward J.), "Obras de Josefa de Ayala, pintora ibérica", *Archivo Español de Arte*, LIV, 1981, pp. 87-93.

Sullivan 1986
SULLIVAN (Edward J.), *Baroque Paintings in Madrid. The Contribution of Claudio Coello with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986.

Sullivan/Ayala 1982
SULLIVAN (Edward J.)/AYALA MALLORY (Nina), *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*, Princeton, 1982.

Sureda 1987
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Gerona 1987.

Sureda 1989
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Barcelona 1989.

Sureda 1990-91
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Madrid-Barcelona 1990-91.

Sureda 1990-91
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Roma 1990-91.

Sureda 1995
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Padua 1995

Sureda 1998
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Barcelona 1998.

Sureda 2000
SUREDA (Joan), bajo la dirección de, *Summa Pictórica. VII. El Siglo de Oro de la Pintura Española*, Barcelona, 2000.

Sureda 2005-06
SUREDA (Joan), ver cat. exp. Barcelona 2005-06.

Sureda 2006
SUREDA (Joan), *La gloria de los siglos de Oro. Mecenas, artistas y maravillas en la España imperial*, Barcelona, 2006.

Surius 1639
SURIUS (Laurent, dit SURIANUS), *Vita S. Brunonis, cartusiensium institutoris primi commentario illustrata*, Bruselas, 1639.

Sussmann 1929
SUSSMANN (Varda), "Maria mit dem Schutzmantel", *Marburger Jahrbuch fur Kunstwissenschaft*, V, 1929, pp. 285-351.

***Sutherland* 1913**
SUTHERLAND (colección): *Sale in Stafford House, Duque of Sutherland*, Londres, Christie's, 11 de julio de 1913.

Sutton 1965
SUTTON (Denis), "A Master of Austerity: Francisco de Zurbarán", *Apollo*, LXXXI, n° 38, 1965, pp. 322-325.

Sutton 1965
SUTTON (Denis),, "The Image of Repose", *Financial Times*, 23 de febrero de 1965.

Sutton 1979
SUTTON (Denis), "Robert Langton Douglas", Part III, XIV, "Agent for the Metropolitan Museum", *Apollo*, 1979, pp. 412-427.

Syre 1987
SYRE (Cornelia), en *101 Meisterwerke. Eine Auswahl aus den Erwerbungen Erich Steingräbers 1969-1987*, Múnich, 1987.

Székely [1972] 1989
SZÉKELY (András), *Spanish Painting*, Bristol, 1972; 2ª húngara y francesa, Budapest, París, 1989.

T

Tagliaferro 1977 ver **Botto/Tagliaffero 1977**.

Tagliaferro/Di Fabio 1991
TAGLIAFERRO (Laura)/DI FABIO (Clario), *Galleria di Palazzo Bianco. Guida*, Génova, 1991.

Tapié 1990-91
TAPIÉ (Alain), ver cat. exp. Caen-París 1990-91.

Tatrai 1991
TATRAI (Vilmos), *Museum of Fine Arts. Budapest. Old Master's Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Londres-Budapest, 1991.

Tauzia 1877
TAUZIA (Vte Both de), *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre. 1er partie, Écoles d'Italie et d'Espagne*, París, 1877.

Tejada 1987
TEJADA VIZUETE (Francisco), "En torno a Zurbarán. Otros maestros menores", *Fiestas Mayorales Patronales*, Llerena, 1987, s.p.

Tejada 1988
TEJADA VIZUETE (Francisco), *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*, Mérida, 1988.

Tejada 1992
TEJADA VIZUETE (Francisco), "La retablística bajoextremeña de los siglos XVI al XVIII y su contexto", en Actas del congreso internacional: *"Llerena, Extremadura y América"*, 1992, pp. 187-212.

Tejada 1996 ver **García Rodríguez/Tejada 1996**.

Tejada 1998
TEJADA VIZUETE (Francisco), "Las artes plásticas en Extremadura durante el siglo XVII", en cat. exp. Don Benito 1998, pp. 93-109.

Tejada [1998] 1999
TEJADA VIZUETE (Francisco), "Pintura y escultura del siglo XVII en la Baja Extremadura (en torno a Zurbarán)", en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 53-63.

Temboury 1960
TEMBOURY ÁLVAREZ (Juan), "Alonso Cano y Velázquez", en *Varia Velazqueña*, I, Madrid, 1960, pp. 429-446.

Temple 1901
TEMPLE (A.G.), ver cat. exp. Londres 1901.

***Tepotzotlán* 1992**
TEPOTZOTLÁN (museo): *Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, Tepotzotlán, 1992.

Ternois [1972] 1975
TERNOIS (Daniel), "Les tableaux des églises et des couvents de Lyon", en *L'Art baroque à Lyon*, Actas del coloquio de Lyón, [1972], 1975, pp. 201-288.

Terrón 1991
TERRÓN REYNOLDS (María Teresa), ver cat. exp. Cáceres 1991.

Terrón [1994-95] 1996
TERRÓN REYNOLDS (María Teresa), "Temas e iconografía de la pintura barroca en Extremadura", *Norba Arte*, XIV-XV, [1994-95], 1996, pp. 119-139.

Terrón 2006-07
TERRÓN REYNOLDS (María Teresa), ver cat. exp. Cáceres 2006-07.

Testamentaria de Carlos II, ver Fernández Bayton 1975.

***Testamentaria* 1834**
Testamentaria del señor Dn Fernando 7° Borbón. Año de 1834. Tomo II, ver ANES ÁLVAREZ 1996.

Thacher 1937
THACHER (John S.), "The Paintings of Francisco de Herrera, the Elder", *The Art Bulletin*, XIX, 1937, pp. 326-380.

Thierrat 1847, 1850
THIERRIAT (Augustin), *Notice des tableaux*

exposés dans les musées de Lyon, Lyon, 1847, 2ª ed. 1850.

THORÉ (Théophile) ver **Bürger 1857**.

Tietze/Tietze-Conrat 1954
TIETZE (Hans)/TIETZE-CONRAT (Erica), *The Bob Jones University Collection of Religious Paintings*, Greenville, 1954.

Tinterow 2003
TINTEROW (Gary), "Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France" ver cat. exp. París 2002-03, pp. 16-83 y Nueva York 2003, pp. 3-65.

Toajas 1990
TOAJAS ROGER (María Angeles), "Zurbarán y el retablo del Rosario de Santa Paula de Sevilla, o Francisco Cubrián, un pintor inexistente", *Atrio*, n° 2, 1990, pp. 9-23.

***Toledo* 1976**
TOLEDO (museo): *The Toledo Museum of Art. European Paintings* (bajo la dirección de Otto Wittmann), Toledo, 1976.

Tomás 1982
TOMÁS Y VALIENTE (F.), "El Gobierno de la Monarquía y la administración de los Reinos en la España del siglo XVII", ver **Jover 1982**.

Tomlinson 1997
TOMLINSON (Janis), *From El Greco to Goya. Painting in Spain, 1561-1828*, Nueva York, 1997, pp. 69-74.

Tord 2001
TORD (Luis Enrique), ver cat. exp. Segovia 2001.

Tormo 1905
TORMO Y MONZÓ (Elias), *El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán*, Madrid, 1905.

Tormo 1906
TORMO Y MONZÓ (Elias), "Un Van Dyck, un Zurbarán, un Villacis (?)", *Cultura Española*, IV, 1906, pp. 1137-1150.

Tormo 1909
TORMO Y MONZÓ (Elias), "El Despojo de los Zurbaranes en Cádiz, el viaje de Taylor y la efímera Galería Española del Louvre", *Cultura Española*, XIII, 1909, pp. 25-39 y *Boletín de la comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz*, pp. 149-159.

Tormo 1911
TORMO Y MONZÓ (Elias), "Carta de D. Elias Tormo y Monzó sobre los *Trabajos de Hercules*", 30 de mayo de 1911; en CASCALES Y MUÑOZ 1911, pp. 207-220.

Tormo [1911-12] 1949
TORMO Y MONZÓ (Elias), "Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del Palacio y del Pintor", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911, XIX, pp. 24-44, 85-111, 191-217, 274-313; XX, 1912, pp. 60-63; revisada en *Pintura. Escultura y Arquitectura en España: Estudios Dispersos*, Madrid, 1949, pp. 127-246.

Tormo 1914
TORMO Y MONZÓ (Elias), "La Inmaculada y el Arte español", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, pp. 108-132, 173-218.

Tormo 1915-17
TORMO Y MONZÓ (Elias), *En las Descalzas Reales*, Madrid, 1915-1917.

Tormo 1917
TORMO Y MONZÓ (Elias), *Cartillas excursionistas, II: Alcalá de Henares*, Madrid, 1917.

Tormo 1926
TORMO Y MONZÓ (Elias), "En el Museo del Prado: Conferencias de Arte cristiano. La Circuncisión", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIV, 1926, pp. 16-22.

Tormo [1927] 1972
TORMO Y MONZÓ (Elias), *Las Iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1927, 2 fascículos; reed. anotada, Madrid, 1972.

Tormo 1929
TORMO Y MONZÓ (Elias), *Cartillas excursionistas, VII: la visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1929.

Tormo [1937] 1941
TORMO Y MONZÓ (Elias), "Un resumen de Zurbarán. Escrito en Roma para la "Enciclopedia Italiana", en 1937", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, marzo de 1941, pp. 1-10.

Torre Farfán 1671
TORRE FARFÁN (Fernando de la), *Fiestas de la Sta Iglesia. de Sevilla al culto nuevamente concedido al Señor Rey San Fernando III de Castilla y León*, Sevilla, 1671.

Torres González 1998
TORRES GONZÁLEZ (Begoña), "El Marqués de la Vega-Inclán, coleccionista", *Goya*, n° 267, noviembre-diciembre de 1998, pp. 333-344.

Torres Guardiola 1999
TORRES GUARDIOLA (Pascal), *La Peinture en Espagne du XVe au XXe siècle*, París, 1999.

Torres Martín 1958
TORRES MARTÍN (Ramón), "El Tema de la Santa Faz en Zurbarán", *El Correo de Andalucía*, 3 de diciembre de 1958.

Torres Martín 1963
TORRES MARTÍN (Ramón), *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla, 1963.

Torres Martín 1964, 1965
TORRES MARTÍN (Ramón), "Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán", *Revista de Estudios Extremeños*, XX, 1964, pp. 85-92, pp. 241-246; XXI, 1965, pp. 439-445.

Torres Martín 1964
TORRES MARTÍN (Ramón), "Sevilla, su patria artística", *Mundo Hispánico*, XVII, agosto de 1964, pp. 39-50.

Torres Martín, ver **Quesada/Torres Martín 1967**.

Torres Martín 1965
TORRES MARTÍN (Ramón), "La pintura de Zurbarán en los museos y colecciones de la Gran Bretaña", *Goya*, n°s 64-65, enero-abril de 1965, pp. 290-295.

Torres Martín 1971
TORRES MARTÍN (Ramón), *La Naturaleza Muerta en la Pintura Española*, Barcelona, 1971.

Torres Martín 1978
TORRES MARTÍN (Ramón), *Blas de Ledesma y el bodegón español*, Madrid, 1978.

Toussaint [1965] 1990
TOUSSAINT (Manuel), *Pintura colonial en México*, Mexico, 1965, 2ª ed. 1990.

Townsend 1792
TOWNSEND (Joseph), *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, Londres, 1792.

Trapier 1929
TRAPIER (Elizabeth DU GUÉ), *Catalogue of Paintings 16th, 17th, 18th Centuries in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1929.

Trapier 1938
TRAPIER (Elizabeth DU GUÉ), "Paintings", en *The Hispanic Society of America Handbook Museum and Library Collections*, Nueva York, 1938.

Trapier 1967
TRAPIER (Elizabeth DU GUÉ), "Zurbarán's Processions of Virgin Martyrs", *Apollo*, LXXXV, 1967, pp. 414-419.

Trens 1947
TRENS (Manuel), *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947.

Triadó 1988
TRIADÓ (Juán Ramón), "La Cultura", en *Historia de España, La crisis del siglo XVII*, Barcelona, VI, 1988.

Tromans 2001
TROMANS (Nicholas), "Un museo en Sevilla en 1822", *Goya*, n° 282, mayo-junio de 2001, pp. 156-160.

Turner 1965
TURNER (Evan H.), *Check List of Paintings in the Philadelphia Museum of Art*, Filadelfia, 1965.

Turner 1973
TURNER (Evan H.), *Treasures of the Philadelphia Museum of Art*, Filadelfia, 1973.

Turquin 1998
TURQUIN (Eric), "Maîtres anciens euphoriques", *Le Journal des Arts*, n° 54, 13 de febrero de 1998, p. 30.

Twiss 1775
TWISS (R.), *Travel through Portugal and Spain*, Londres, 1775.

U

Úbeda 2005
ÚBEDA DE LOS COBOS (Andrés), "La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro", "El ciclo de la Historia de Roma Antigua", en cat. exp. Madrid 2005,, pp. 14-27, 168-239.

Udina 1963
UDINA (Federico), ver cat. exp. Barcelona 1963.

Ugarte 1985-86
UGARTE ELÉSPURU (Juan Manuel), "Francisco de Zurbarán y los santos fundatores de ordenes del convento de la Buenamuerte de Lima", en cat. exp. Lima 1985-86, pp. 12-20.

Urbina [1999] 2002
URBINA (José Antonio de), "Velázquez y el mercado de la pintura española del siglo XVII", en *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Actas de las Jornadas de Historia de Arte, Universidad de Cordóba, [1999] 2002, pp. 63-86.

Urrea 1987 ver **Valdivieso/Oter/Urrea 1987**.

Urrea 1995
URREA (Jesús), ver cat. exp. Zaragoza 1995.

Urrea 1997
URREA (Jesús), "Pintura", en *Historia del Arte de Castilla y León. VI: Arte Barroco*, Valladolid, 1997.

Urrea 2001-02
URREA (Jesús), ver cat. exp. Santander 2001-02.

V

Valdivieso 1972
VALDIVIESO (Enrique), "Un florero firmado por Juan Fernández "El Labrador"", *Archivo Español de Arte*, XLXI, 1972, pp. 323-324.

Valdivieso 1976
VALDIVIESO (Enrique), crítica del libro de Martínez Ripoll, "La iglesia del colegio de San Buenaventura", *Archivo Hispalense*, n° 182, 1976, pp. 160-162.

Valdivieso 1977 [1981]
VALDIVIESO (Enrique), "Aportaciones al conocimiento de Juan de Zurbarán", en *I Congreso Español de Historia del Arte*, Trujillo, 1977 [1981], p. 2.

Valdivieso 1978
VALDIVIESO (Enrique), *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1978.

Valdivieso 1978
VALDIVIESO (Enrique),, *Juan de Roelas*, Sevilla, 1978.

Valdivieso 1978
VALDIVIESO (Enrique),, "Pinturas de Juan de Roelas para el convento de la Merced de Sanlucar de Barrameda", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 293-302.

Valdivieso 1980
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Buenos Aires 1980.

Valdivieso 1981 ver **Morales/Sanz/Serrera/ Valdivieso 1981.**

Valdivieso 1982
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1982.

Valdivieso 1983
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Río de Janeiro 1983.

Valdivieso 1985
VALDIVIESO (Enrique), "Descubrimiento y restauración de un Zurbarán", *A.B.C.*, 29 de noviembre de 1985.

Valdivieso 1985
VALDIVIESO (Enrique),, ver cat. exp. Tokio-Osaka 1985.

Valdivieso 1985
VALDIVIESO (Enrique),, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985; 2ª ed., 1991.

Valdivieso 1986, 1992, 2002
VALDIVIESO (Enrique), *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla, 1986; 2ª y 3ª ed., 1992, 2002.

Valdivieso 1987
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Madrid 1987.

Valdivieso 1988
VALDIVIESO (Enrique), *Fran.^co de Zurbarán*, Sevilla, 1988.

Valdivieso 1988
VALDIVIESO (Enrique),, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1988.

Valdivieso 1989
VALDIVIESO (Enrique), "Nouvelles perspectives sur Zurbarán: les découvertes de l'exposition", *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 1, 1989, pp. 19-22.

Valdivieso 1990
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. San Sebastián 1990.

Valdivieso 1990
VALDIVIESO (Enrique),, *Murillo. Sombras de la tierra. Luces del cielo*, Madrid, 1990.

Valdivieso 1991
VALDIVIESO (Enrique), en *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1991.

Valdivieso 1991
VALDIVIESO (Enrique),, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, 2ª ed., 1991, pp. 405-472.

Valdivieso 1991
VALDIVIESO (Enrique),, *La Cathédrale de Séville*, Sevilla, 1991.

Valdivieso 1991-92
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1991-92.

Valdivieso 1992
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1992.

Valdivieso 1992
VALDIVIESO (Enrique),, ver cat. exp. Sevilla 1992.

Valdivieso 1992
VALDIVIESO (Enrique), "Ángeles sevillanos en Lima", *Buenavista de Indias*, I, n° 6, 1992, pp. 34-45.

Valdivieso 1992
VALDIVIESO (Enrique), "Mentalidad e intención en la pintura de bodegones", *Lecturas de Historia del Arte*, n° 3, 1992, pp. 187-197.

Valdivieso 1993
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. México 1993.

Valdivieso 1993-94
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Madrid 1993-94.

Valdivieso 1997
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1997.

Valdivieso [1997] 1999
VALDIVIESO (Enrique) "La herencia sevillana de Zurbarán", en *Zurbarán ante su centenario [1598-1998]*, Seminario de Historia del Arte, Soria, [1997], 1999.

Valdivieso 1998
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1998.

Valdivieso 1998
VALDIVIESO (Enrique),, "Zurbarán: problèmes de chronologie et de style", *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1998, pp. 185-192.

Valdivieso [1998] 1999
VALDIVIESO (Enrique), "Zurbarán y Sevilla. Evocación de su personalidad artística" en *Zurbarán y su época*, Actas del symposium international, Fuente de Cantos-Llerena-Guadalupe, [1998] 1999, pp. 24-29.

Valdivieso 1998-99
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Badajoz 1998-99.

Valdivieso 1998-99
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Ámsterdam 1998-99.

Valdivieso 1999
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Sevilla 1999.

Valdivieso 1999
VALDIVIESO (Enrique),, ver cat. exp. Valladolid 1999.

Valdivieso 1999,
VALDIVIESO (Enrique),, "Die zwölf Apostel von Francisco de Zurbarán im Museu Nacional de Arte Antiga", ver cat. exp. Bonn 1999, p. 202.

Valdivieso [2001] 2003
VALDIVIESO (Enrique), "Problemática sobre la introducción de la pintura caravaggista en Sevilla", en *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, Actas del coloquio internacional, Université de Toulouse-Le Mirail, [2001] 2003, pp. 195-200.

Valdivieso 2001-02
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Granada 2001-02.

Valdivieso 2002
VALDIVIESO (Enrique), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 2002.

Valdivieso 2002,
VALDIVIESO (Enrique),, "El proceso evolutivo de la formación de Alonso Cano: influencias y relaciones", Symposium Internacional, *Alonso Cano y su época*, Granada, 14-17 de febrero de 2002, pp. 349-364.

Valdivieso 2002,
VALDIVIESO (Enrique),, "Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)", Symposium Internacional, *Alonso Cano y su época*, Granada, 14-17 de febrero de 2002, pp. 751-761.

Valdivieso 2002,
VALDIVIESO (Enrique),, ver cat. exp. Vitoria 2002.

Valdivieso [2002] 2003
VALDIVIESO (Enrique),, "Una Virgen niña hilando y un niño de la espina de Juan Simón Gutiérrez", *Laboratorio de Arte*, nº 15, [2002] 2003, pp. 395-398.

Valdivieso 2002
VALDIVIESO (Enrique), "Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana", en ver cat. exp. Granada 2002, pp. 49-59.

Valdivieso 2003
VALDIVIESO (Enrique), *La Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003.

Valdivieso 2003,
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Pontevedra 2003.

Valdivieso [2004] 2005
VALDIVIESO (Enrique), "Presencia e influencia de las obras foráneas en el devenir del barroco pictórico sevillano", en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, CSIC, Madrid, [2004], 2005, pp. 200-206.

Valdivieso 2005
VALDIVIESO (Enrique),, ver cat. exp. Sevilla 2005.

Valdivieso 2005,
VALDIVIESO (Enrique),, ver cat. exp. Madrid 2005.

Valdivieso 2007-08
VALDIVIESO (Enrique), ver cat. exp. Granada 2007-08.

Valdivieso 2008
VALDIVIESO (Enrique), *La colección: Fundación Francisco Godia*, Barcelona, 2008.

Valdivieso 2009
VALDIVIESO (Enrique), *Francisco de Zurbarán. San Antonio Abad*, Madrid, 2009.

Valdivieso 2010
VALDIVIESO (Enrique), ver **Mayer [1911] 2010.**

Valdivieso 2010,
VALDIVIESO (Enrique), "Una réplica inédita de Zurbarán de un *San Carmelo*", *Archivo español de Arte*, LXXXIII, nº 331, julio-septiembre de 2010, pp. 287-302.

Valdivieso/Fernández López 2001
VALDIVIESO (Enrique)/FERNÁNDEZ LÓPEZ (José), "Nuevas aportaciones al catálogo de la obra de los pintores Juan de Roelas y Juan del Castillo", *Archivo Español de Arte*, nº 294, 2001, pp. 113-125.

Valdivieso/Morales [1980] 1987
VALDIVIESO (Enrique)/MORALES MARTÍNEZ (Alfredo), *Sevilla oculta*, Sevilla, 1980; 3ª ed. 1987.

Valdivieso/Otero/Urrea 1987
VALDIVIESO (Enrique)/OTERO (Ramón)/ URREA (Jesús), *Historia del Arte Hispánico. IV El Barroco el Rococó*, Madrid, 1987.

Valdivieso/Serrera 1979
VALDIVIESO (Enrique)/SERRERA (Juan Miguel), *Catálogo de las pinturas del Palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.

Valdivieso/Serrera 1980
VALDIVIESO (Enrique), SERRERA (Juan Miguel), *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980.

Valdivieso/Serrera 1982
VALDIVIESO (Enrique), SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Sevilla 1982.

Valdivieso/Serrera 1982,
VALDIVIESO (Enrique)/SERRERA (Juan Miguel),, ver cat. exp. Barcelona 1982,.

Valdivieso/Serrera 1983
VALDIVIESO (Enrique)/SERRERA (Juan Miguel), ver cat. exp. Río de Janeiro 1983.

Valdivieso/Serrera 1985
VALDIVIESO (Enrique)/SERRERA (Juan Miguel), *Historia de la Pintura Española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985.

Valéry 1939
VALÉRY (Paul), ver cat. exp. París 1939.

Valles [1663] 1792
VALLÉS de (José), *Primer instituto de la sagrada religión de la Cartuxa. Fundaciones de los conventos de toda España*, Madrid, 1663 y Barcelona, 1792.

Van de Velde 1965
VAN DE VELDE (Carl), "The Labours of Hercules, a Last Series of Paintings by Frans Floris", *The Burlington Magazine*, CVII, marzo de 1965, pp. 114-123.

Vannier 1998
VANNIER (Marie), "Le calendrier", *Présent*, 11 de julio de 1998, p. 11.

Vargas 1943
VARGAS UGARTE (Rubén), *El Monasterio de la Concepción de Lima*, Lima, 1943.

Vargas 1960
VARGAS UGARTE (Rubén), *Varia Velazqueña*, [*V.V.*], en *Documentos*, Madrid, II, 1960.

Vázquez 1922
VÁZQUEZ (Fray Guillermo), "San Pedro Nolasco en Sevilla", *La Merced*, nº 42, 24 de enero de 1922, pp. 203-204.

Vázquez 1929
VÁZQUEZ (Fray Guillermo), "Un cuadro inédito de Zurbarán", *La Merced*, nº 8, 15 de agosto de 1929, pp. 286-289.

Vázquez 1998
VÁZQUEZ (Fray Luis), "Pintura y escultura del Convento Grande de la Merced de Sevilla en 1730", *Estudios*, nºs 200-201, enero-junio de 1998, pp. 191-208.

Vázquez [1998] 2001
VÁZQUEZ (Fray Luis), "El pintor-escultor Francisco de Zurbarán y su relación con la Merced: novedades de última hora", en *Actas XXVII Coloquio Histórico de Extremadura*, Cáceres, [1998], 2001, pp. 629-635.

Veca 1996
VECA (Alberto), ver cat. exp. Bérgamo 1996-97.

Vega 1997-98
VEGA TORO (Mercedes), ver cat. exp. Cordóba-Marchena-Cádiz 1997-98.

Vega Díaz 1994
VEGA DÍAZ (Francisco), "Sobre los "peregrinos de Emaús" de Zurbarán", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 524, 1994, pp. 85-98.

Velázquez 1996
VELÁZQUEZ (Roxana), voir cat. exp. México 1996.

Veliz 1981
VELIZ (Zahira), "A Painter's Technique: Zurbarán's The Holy House of Nazareth", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXVIII, nº 8, 1981, pp. 271-285.

Veliz 2002
VELIZ (Zahira), ver cat. exp. Oviedo 2002.

Vera 1970
VERA CAMACHO (Juan Pedro), "Zurbarán, el pintor revalorizado", *Revista de Estudios Extremeños*, XXVI, 1970, pp. 499-505.

Verbraeken 1979
VERBRAEKEN (René), *Clair-obscur, histoire d'un mot*, Nogent-le-Roi, 1979.

Viardot 1839
VIARDOT (Louis), *Notice sur les principaux peintres de l'Espagne*, París, 1839.

Viardot 1844
VIARDOT (Louis), *Les Musées d'Allemagne et de Russie. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, París, 1844.

Viardot [1852] 1860
VIARDOT (Louis), *Les Musées d'Angleterre, de Hollande et de Russie. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur*, 2ª ed., París, 1852; 3ª ed., 1860.

Viardot 1860
VIARDOT (Louis), *Les Musées de France. Paris. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, de Belgique, de Hollande et de Russie*, París, 1860.

Vicente 1958
VICENTE (Esteban), "Gris: Reality Cubed", *Art News*, 57, nº 3, mayo de 1958, pp. 30-33.

Vicente 2003
VICENTE (Esteban), ver cat. exp. Segovia 2003.

Vignau 1903, 1904, 1905
VIGNAU (Vicente), "Manuel Nápoli y la colección de cuadros del ex-convento del Rosario", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX, noviembre de 1903, pp. 372-376; XI, agosto de 1904, pp. 192-199; XII, 1905, pp. 152-156.

Viguier 1993
VIGUIER (Florence), *Collections du musée Ingres. I. Les peintures anciennes (XIVe-XVIIIe siècles)*, Montauban, 1993.

Villacampa 1930
VILLACAMPA (P. Pedro), "Afinidades entre los cuadros de la Cartuja Jerezana y los del monasterio de Guadalupe", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 1930, pp. 60-66.

Villanueva 1802-1852
VILLANUEVA (Joaquin y Jaime.), *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1802-1852, 22 vols.

Villaseñor 2006
VILLASEÑOR BLACK (Charlene), *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*, Princeton/Oxford, 2006.

Villegas 1593
VILLEGAS SELVAGO (Alonso de), *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo Dios y Señor nuestro y de todos los Sanctos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica, conforme al Breviario Romano reformado por el decreto del Sancto Concilio Tridentino, junto con las vidas de los sanctos proprios de España y de otros extravagantes*, Barcelona, 1593.

Villot [1849] 1852
VILLOT (Frédéric), *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre, I: Écoles d'Italie et d'Espagne*, París, 1849; 2ª ed. 1852.

Vincent (Bernard) 1995 ver **Bennassar/Vincent 1995.**

Vincent 2002
VINCENT-CASSY (Cécile), "Les saintes vierges et martyres de Francisco de Zurbarán", *Cauces. Revue d'études hispaniques*, nº 3, 2002, pp. 17-30.

Viniegra 1905
VINIEGRA (D. Salvador), ver cat. exp. Madrid 1905.

Viñaza [1889-1894] 1972
VIÑAZA (Conde de la), *Adiciones al Diccionario histórico de D.J.A. Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894, 4 vols.; ed. facsímil, Madrid, 1972.

Viñuales 1995 ver **Cruz de Amenabar/Viñuales 1995.**

Vogt 1995-97
VOGT (Christine), "Bürgerlicher Geschmack in Aachener Kunstsammlungen", *Aachener Kunstblätter*, Köln, nº 61, 1995-1997.

Volkow 1984
VOLKOW (Verónica), ver cat. exp. México 1984.

Volpe 1960
VOLPE (Carlo), "Maestri della pittura spagnola a Stoccolmo", *Arte Antica e moderna*, enero-marzo de 1960, pp. 90-95.
Vresser 1998
VRESSER (Edmund), "Relazione sul mercato italiano", *Quadri & Sculture*, nº 29, enero-febrero de 1998.
Vries 1966
VRIES (A.B. de), ver cat. exp. La Haya-París 1966.

W
Waagen 1854-57
WAAGEN (Gustav Friedrich), *Treasures of Art in Great Britain*, Londres, 1854-1857, 4 vols.

WAGNER (Isadora) ver **Rose de Viejo.**

Wake 1952
WAKE (Thomas), ver cat. exp. Londres 1952.

Waldmann 1995
WALDMANN (Susann), *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts*, Frankfort, 1995.

Walek 2002-03
WALEK (Janusz), ver cat. exp. Milwaukee-Houston-San Francisco 2002-03.

Walker 1997
WALKER (Dean), "A Selection of Museum Acquisitions", *Apollo*, CXLVI, diciembre de 1997.

***Walterstorff* 1821**
WALTERSTORFF (collecon): *Cabinet de son Exc. le Lieutenant Général Comte Walterstorff, Ministre du Danemark*, 26 de marzo de 1821.

Waltos 1999
WALTOS (Stanislaw), *Collegium Maius. Université Jagellon*, Cracovie, 1999.

***Washington* 1965**
WASHINGTON (museo): *European Paintings: an Illustrated Summary Catalogue*, National Gallery of Art, 1965.

***Washington* 1975**
WASHINGTON (museo): *European Paintings: an Illustrated Summary Catalogue*, National Gallery of Art, Londres, 1975.

***Washington* 1992**
WASHINGTON (museo): *National Gallery of Art*, 1992.

Waterhouse 1951
WATERHOUSE (Ellis K-.), ver cat. exp. Edimburgo 1951.

Wehle 1920
WEHLE (Harry B.), "The Holy House of Nazareth", *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XV, 1920, pp. 242-245.

Wehle 1940
WEHLE (Harry B.), *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, Nueva York, 1940.

Weiner 1923
WEINER (Pierre P.), *Les Chefs-d'œuvre de la galerie de tableaux de l'Ermitage à Petrograd*, Múnich, 1923.

Wellington 1901
WELLINGTON (Evelyn), *A Descriptive & Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Apsley House*, Londres, 1901, 2 vols.

Weniger 2003
WENIGER (Matthias), "Appendix 2: The Dresden Remains of the Galerie Espagnole: A Fresh Look (at the) Back", en cat. exp. Nueva York 2003, pp. 343-351
Weniger 2005
WENIGER (Matthias), *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, Colonia, 2005.

Weniger 2005-06
WENIGER (Matthias), ver cat. exp. Hamburgo-Dresde-Budapest 2005-06 y Budapest 2006.

Werner 1960
WERNER (Alfred), "Berichte", *Pantheon*, XVIII, febrero de 1960, pp. XVII-XXII.

Wertmüller 1792-93
WERTMÜLLER (Adolf Ulrik), *Extraits de voyage en Espagne*, manuscrito inedito, Estocolmo, Kungl Biblioteket, ca 1792-1793.

Wethey [1955] 1983
WETHEY (Harold E.), *Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect*, Princeton, 1955; ed. española revisada, Madrid, 1983.

Wheeler 1998
WHEELER (Marion), *Her Face. Images of the Virgin Mary in Art*, California, 1998.

***Wielcy Malarze* 2003**
WIELCY MALARZE, Ich Zycie, Inspiracje I Dzielo, Francisco de Zurbarán, nº 71, 2003.

Wight 1960
WIGHT (Ferdinand S.), ver cat. exp. Los Ángeles-San Diego 1960.

Willesme 1987
WILLESME (Jean-Pierre), ver cat. exp. París 1987.

Wilson 1971 ver **Gassier/Wilson/Lachendal [1971] 1994.**

Wilson 2003-04
WILSON (Juliet), ver cat. exp. Madrid 2003-04.

Wilson 1986
WILSON (William R.), "San Diego Museum of Art", *The Los Angeles Times Book of California Museums*, NuevaYork, 1986.

Witt 1924
WITT (Sir Robert), "Letter", *The Burlington Magazine*, XLV, 1924, pp. 43, 52.

Wittmann 1976 ver ***Toledo* 1976.**

Woermann [1887] 1908
WOERMANN (Karl), *Catalogue de la Galerie royale de peinture de Dresde*, Dresde, 1908, 1ª ed. 1887.

Wolf 2000-01
WOLF (Gerhard), ver cat. exp. Roma 2000-01.

Wood 2000
WOOD (James N.), *Treasures from The Art Institute of Chicago*, Nueva York, 2000.

Wormser 1955
WORMSER-OLIVIER (Suzanne), *Tableaux espagnols à Paris au XIXe siècle*, tesis doctoral, Universidad de París, 1955 (inédito).

Wrangell s.d [1909]
WRANGELL (Le Baron Nicolas), *Les Chefs-d'œuvre de la galerie des tableaux de L'Ermitage impérial à St. Pétersbourg*, Londres, Múnich, Nueva York, s.d. [1909].

Wright 1976
WRIGHT (Christopher), *Old Master Paintings in Britain*, Londres, 1976.

Y
Young 1967
YOUNG (Eric), ver cat. exp. Barnard Castle 1967.

Young 1967,
YOUNG (Eric),, "Cuadros españoles poco conocidos del Bowes Museum", *Archivo Español de Arte*, XLV, 1967, pp. 205-214.

Young [1970] 1988
YOUNG (Eric), *Catalogue of Spanish Paintings. The Bowes Museum, Barnard Castle*, 1ª ed. 1970, 2ª ed. revisada, 1988.

Young 1972
YOUNG (Eric), "Una desconocida Inmaculada Concepción de Francisco de Zurbarán", *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, pp. 161-166.

Young 1973
YOUNG (Eric), "Shorter Notice: An Unknown St Francis by Francisco de Zurbarán", *The Burlington Magazine*, CXV, abril de 1973, pp. 247.

Young 1976
YOUNG (Eric), "New Perspectives on Spanish Still-Life Painting of the Golden Age", *The Burlington Magazine*, CXVIII, abril de 1976, pp. 203-214.

Young 1976,
YOUNG (Eric),, ver cat. exp. Londres 1976,.

Young 1976,
YOUNG (Eric),, "Spanish Paintings from the Gothic to Goya", *The Connoisseur*, noviembre de 1976, pp. 176-185.

Young 1976,
YOUNG (Eric),, "Crítica del libro de J. Brown", *The Burlington Magazine*, CXVIII, septiembre de 1976, p. 651.

Young 1978
YOUNG (Eric), "Zurbarán's Seven Infants of Lara", *The Connoisseur*, nº 800, 1978, pp. 100-105.

Young 1982
YOUNG (Eric), "Spanish Painting from International Gothic to Goya", *Apollo*, junio de 1982, pp. 433-439.

Young 1986
YOUNG (Eric), ver cat. exp. Nueva York 1986.

Young 1986,
YOUNG (Eric),, "The Two Trinities in the School of Séville and an Unknown Version by Zurbarán", *Apollo*, enero de 1986, pp. 10-13.

Z
Zafra/Azanza 2000
ZAFRA (Rafael)/AZANZA (José Javier) bajo la dirección de, *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, 2000.

Zafran 1984
ZAFRAN (Eric M.), *European Art in the High Museum*, Atlanta, 1984.

Zafran 1997
ZAFRAN (Eric M.), ver cat. exp. Sarasota 1997.

Zafran 2004-07
ZAFRAN (Eric M), ver cat. exp. Sarasota-Fort Worth-Omaha-Nashville-Charlotte-Santa Bárbara-Minneapolis, 2004-07.

Zahar 1935
ZAHAR (Marcel), "Grenoble Museum Honored by Show at the Petit Palais", *The Art News*, XXXIII, nº 22, 2 de marzo de 1935, pp. 3, 6.

Zapata 2008 ver **Navarrete/Zapata/Martínez Ripoll 2008.**

Zaragoza s.d. [1979]
ZARAGOZA (museo), *Museo Camón Aznar. Obra social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, s.d. [1979].

Zervos 1927
ZERVOS (Christian), "Révisions. Francisco Zurbarán", *Cahiers d'Art*, III, 1927, pp. 85-92.

Ziemba 1999
ZIEMBA (Antoni), ver cat. exp. Varsovia 1999.

Zoido 1961
ZOIDO DÍAZ (A.), "El Tesoro zurbaranesco de Zafra y María Luisa Caturla, su descubridora", *Hoy* (Badajoz), 5 de noviembre de 1961.

Zuffi 1998
ZUFFI (Stefano), ver cat. exp. Milán 1998.

Zugaza 1999
ZUGAZA (Miguel), *et al., Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros Antiguos y Modernos*, Bilbao, 1999.

ZUGAZA (Miguel), ver **Zurita/Zugaza 2008.**

Zurita/Zugaza 2008
ZURITA (Carlos, Duque de SORIA)/ZUGAZA (Miguel), *Homenaje A José Milicua*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2008.

EXPOSICIONES

1836 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1837 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1838 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1850 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1852 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1853 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1856 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1857 Mánchester
MÁNCHESTER (Inglaterra), Museum of Ornamental Art, *Art Treasures of the United Kingdom Collected at Manchester in 1857.*

1861 Londres
LONDRES, British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, *Catalogue of Pictures by Italian, Spanish, Flemish, Dutch and French Masters with which the Proprietors Have Favoured the Institution.*

1861 París
PARÍS, Palais de l'Industrie, *Exposition de tableaux anciens et modernes et loterie au profit de la Société des amis de l'enfance* (octubre).

1868 Leeds
LEEDS (Inglaterra), Museum of Ornamental Art, *National Exhibition of Works of Art.*

1870 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School.*

1871 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School.*

1872 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School.*

1873 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School.*

1874 Boston
BOSTON (MA), *Catalogue of Pictures Belonging to H.R.H. the Duke of Montpensier, and of others Pictures: Loan Exhibition, Museum of Fine Arts, Boston.*

1875 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School.*

1876 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School.*

1876 Pau
PAU (Francia), Salons de l'Ancien Asile, *Tableaux exposés dans les salons de l'ancien asile de Pau appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant don Sébastien de Bourbon et Bragance* (septiembre).

1890 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School* (invierno).

1892 Génova
GÉNOVA (Italia), Palazzo Bianco, *Mostra d'Arte Antica. IV Centenario della scoperta dell'America.*

1894 Londres
LONDRES, The Grafton Galleries, *Fair Women* (verano).

1895 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of the Works by the Old Masters.*

1895-1896 Londres
LONDRES, The New Gallery, *Exhibition of Spanish Art.*

1896 Caen
CAEN (Francia), Hôtel de Ville, *Tableaux des greniers du musée.*

1896 Sevilla
SEVILLA, Ayuntamiento, *Catálogo de las obras que forman la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana celebrada en esta ciudad en virtud de acuerdo de su Excmo* (abril).

1901 Londres
LONDRES, Art Gallery of the Corporation of London, *Exhibition of the Works of Spanish Masters* (abril-julio).

1903 Londres
LONDRES, The Burlington Fine Arts Club, Catalogue of a Collection of Pictures, Drawings, Prints, China, Decorative Furniture and other Works of Art, 1903.

1905 Madrid
MADRID, Museo Nacional de Pintura y Escultura, *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán.*

1909 [1910] San Petersburgo
SAN PETERSBURGO (Rusia), The State Hermitage Museum, *Les Anciennes Écoles de peinture dans les palais et collections privées russes.*

1910 Barcelona
BARCELONA, Salones Pedro Reig è hijo, *Obras pictóricas de los siglos XV al XIX* (abril).

1910 Valencia
VALENCIA, Salones del Círculo de Bellas Artes, *Cuadros notables de los siglos XV al XIX* (julio).

1911 Múnich
MÚNICH (Alemania), Galerie Heinemann, *Altspanische Ausstellung* (enero).

1913-1914 Londres
LONDRES, Grosvenor Gallery, *The Second National Loan Exhibition 1913-1914, Woman and Child in Art.*

1913-1914 Londres,
LONDRES, Grafton Galleries, *Exhibition of Spanish Old Masters in Support of National Gallery Funds and for the Benefit of the Sociedad de Amigos del Arte Española* (octubre de 1913-enero de 1914).

1919 Budapest
BUDAPEST, s.l., *Exposición de las obras de arte convertidas en propriedad del Estado* [catálogo en húngaro].

1920 San Francisco
SAN FRANCISCO (CA), Museum of Art, *Loan Exhibition of Paintings by Old Masters in the Palace of Fine Arts.*

1920 San Petersburgo
SAN PETERSBURGO (Rusia), The State Hermitage Museum, *Primera exposición del Ermitage.*

1920-1921 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Exhibition of Spanish Paintings* (noviembre de 1920-enero de 1921).

1922 Madrid
MADRID, Galerías Sagaseta, *Colección de cuadros antiguos de D. Felix Labat* (diciembre).

1925 París
PARÍS, Hôtel Jean Charpentier, *Art ancien espagnol* (junio-julio).

1927 Madrid
MADRID, Sociedad Española de Amigos del Arte, *Exposición franciscana-VII Centenario de la muerte de San Francisco de Asís* (mayo-junio).

1928 Nueva York
NUEVA YORK (NY), The Metropolitan Museum of Art, *Spanish Paintings from El Greco to Goya* (febrero-marzo).

1930 Múnich
MÚNICH (Alemania), Ausstellung Neue Pinakothek, *Sammlung Schloss Rohoncz. Gemälde.*

1930 Sevilla
SEVILLA, Palacio de Bellas Artes, *Exposición Ibero-Americana.*

1930 Roma
ROMA, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *The Old Spanish Masters from the Contini-Bonacossi Collection* (mayo-julio).

1931 Londres
LONDRES, Tomás Harris, The Spanish Art Gallery, *An Exhibition of Old Masters by Spanish Artists* (junio).

1933 Chicago
CHICAGO (IL), The Art Institute, *Catalogue of a Century of Progress. Exhibition of Paintings and Sculpture Lent from American Collections* (junio-noviembre).

1933 Montreal
MONTREAL (Canadá), Art Association of Montreal, *A Selection from the Collection of the Late Sir William Van Horne (1843-1915)* (octubre-noviembre).

1934 San Francisco
SAN FRANCISCO, Palace of the Legion of Honor (sin catálogo).

1934 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Lilienfeld-Van Diemen Galleries, *Six Countries and Centuries* (enero).

1934 Chicago
CHICAGO (IL), The Art Institute, *Catalogue of a Century of Progress. Exhibition of Paintings and Sculpture* (junio-noviembre).

1934 Buenos Aires
BUENOS AIRES, s.l., *Exposición de arte religioso retrospectivo* (octubre).

1935 París
PARÍS, Petit Palais, *Les Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble.*

1935 San Diego
SAN DIEGO (CA), The Palace of Fine Arts, *The Official Art Exhibition of the California Pacific International Exposition* (mayo-noviembre).

1935 Hamburgo
HAMBURGO (Alemania), Kunstverein, *Alte und neue spanische Kunst* (agosto-septiembre).

1935 Brooklyn
BROOKLYN (NY), Brooklyn Museum of Arts and Sciences, *Exhibition of Spanish Painting* (octubre).

1936 San Diego
SAN DIEGO (CA), The Palace of Fine Arts, *The Official Art Exhibition of the California Pacific International Exposition* (febrero-septiembre).

1936 Madrid
MADRID, Palacio de la Biblioteca Nacional, *Floreros y bodegones en la pintura española* (mayo-junio) [catálogo de 1940].

1936 París
PARÍS, *Exposition du Livre d'art espagnol* (junio).

1937 Londres
LONDRES, Bloomsbury Galleries, *Spanish Exhibition.*

1937 Los Ángeles
LOS ÁNGELES (CA), Los Angeles Art Association, *Loan Exhibition of International Art* (octubre-diciembre).

1938 Londres
LONDRES, The Spanish Art Gallery, *From Greco to Goya. Illustrated Souvenir of an Exhibition Organized by Tómas Harris.*

1938 Londres,
LONDRES, The Royal Academy of Arts, *17th Century Art in Europe* (enero-marzo).

1939 Buenos Aires
BUENOS AIRES, Museo Nacional de Bellas Artes, *Pintura española. De los Primitivos a Rosales.*

1939 San Francisco
SAN FRANCISCO (CA), Golden Gate International Exposition, *Masterworks of Five Centuries.*

1939 París
PARÍS, Musée de l'Orangerie, *Les Chefs-d'œuvre du musée de Montpellier* (marzo-abril).

1939 Ginebra
GINEBRA (Suiza), Musée d'Art et d'Histoire, *Les Chefs-d'œuvre du musée du Prado* (juin-août).

1940 Nueva York
NUEVA YORK (NY), New York World's Fair, *Masterpieces of Art: European & American Paintings, 1500-1900* (mayo-octubre).

1941 Toledo
TOLEDO (OH), Toledo Museum of Art, *Spanish Painting* (marzo-abril).

1942 Montauban
MONTAUBAN (Francia), Salons de la Chambre de commerce, *Chefs-d'œuvre espagnols du musée du Louvre* (junio-julio).

1942 Gotemburgo
GOTEMBURGO (Suecia), Göteborgs Konstmuseum, *Gamla Mästare och Svensk Nutidskonst ur Dagmar Carlssons Samling* (septiembre-octubre).

1943 Colorado Springs
COLORADO SPRINGS (CO), Colorado Springs Arts Center.

1943 Londres
LONDRES, The Arcade Gallery, *Cross-Currents in Baroque Painting* (noviembre-diciembre).

1945 Cádiz
CÁDIZ, Real Academia de Bellas Artes, *Pintura antigua.*

1945 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Durlacher Galleries, *An Exhibition of Paintings & Sculpture of Saint Jerome* (marzo).

1946 Londres
LONDRES, The National Gallery (Arts Council), *An Exhibition of Spanish Paintings.*

1946 México
MÉXICO, D.F., Sociedad de Arte Moderno, *Obras maestras de la pintura europea en México* (febrero).

1946 Zurich
ZURICH, Kunsthaus Zürich, *Aus Museum und Bibliothek der Stadt Grenoble* (julio-agosto).

1946-1947 Barcelona
BARCELONA, Sala Parés, *Pintura antigua (siglos XV al XVIII). De colecciones barcelonesas* (diciembre de 1946-enero de 1947).

1947 Londres
LONDRES, The National Gallery (Arts Council), *An Exhibition of Spanish Paintings* (febrero-marzo).

1947 Barcelona
BARCELONA, Sala Parés, *Floreros y bodegones (siglos XVI-XVII-XVIII-XIX) de colecciones barcelonesas* (mayo).

1947-48 Londres
LONDRES, The National Gallery, *An Exhibition of Cleaned Pictures, 1936-1947.*

1948 New London
NEW LONDON (CT), Lyman Allyn Art Museum, *Spanish Painting of the XVI to XXth Century* (marzo-abril).

1948 Ámsterdam
ÁMSTERDAM, Rijksmuseum, *Meesterwerken uit de Oude Pinacotheek te München* (julio-octubre).

1948-1949 París
PARÍS, Petit Palais, *Chefs-d'œuvre de la Pinacothèque de Munich* (diciembre de 1948-marzo de 1949).

1949-1950 Barcelona
BARCELONA, Sala Parés, *Siete obras maestras del arte español del siglo XVII, Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano, Pedro de Mena* (diciembre de 1949-enero de 1950).

1950 Toulouse
TOULOUSE (Francia), Musée des Augustins, *L'Espagne des peintres* (mayo-octubre).

1951 Santa Bárbara
SANTA BÁRBARA (CA), Santa Barbara Museum of Art, *10th Anniversary Loan Exhibition. Old Master Paintings from California Museums* (agosto).

1951 Edimburgo
EDIMBURGO, National Gallery of Scotland, *An Exhibition of Spanish Paintings from El Greco to Goya* (agosto-septiembre).

1951-1952 Detroit-Toronto-San Luis-Seattle
DETROIT (MI), The Detroit Institute of Arts (octubre de 1951); TORONTO (Canadá), Art Gallery of Ontario (noviembre-diciembre de 1951); SAN LUIS (MO), City Art Museum of Saint Louis (enero-febrero de 1952); SEATTLE (WA), Seattle Art Museum (marzo-junio), *Thirty-Eight Great Paintings from The Metropolitan Museum of Art* (sin catálogo).

1951-1952 Ann Arbor-Grand Rapids
ANN ARBOR (MI), University of Michigan Museum of Art (noviembre); GRAND RAPIDS (MI), Grand Rapids Art Gallery (diciembre de 1951-enero de 1952), *Italian, Spanish, and French Paintings of the 17th and the 18th Centuries.*

1952 Sevilla
SEVILLA, Escuela de Estudios Hispano Americanos, *Exposición de Pintura (Retrospectiva) celebrada por el Club La Rabida* (abril).

1952 París
PARÍS, Musée de l'Orangerie, *La Nature morte de l'antiquité à nos jours* (abril-junio).

1952 Barcelona
BARCELONA, *XXXV Congreso Eucarístico Internacional* (mayo-junio 1952)

1952 Londres
LONDRES, Agnew & Sons, *Loan Exhibition of Pictures from the Bowes Museum, Barnard Castle* (octubre-diciembre).

1952-1953 París
PARÍS, Galerie Charpentier, *L'Art sacré. Cent tableaux d'art religieux du XIVe siècle à nos jours* (diciembre de 1952-marzo de 1953).

1953 Caracas-São Paulo-La Habana-México
CARACAS, SÃO PAULO, LA HABANA, MÉXICO, D.F., French & Company, *Exposición de cuadros de maestros antiguos: en ocasión de la ampliación del Museo de Bellas Artes de Caracas.*

1953 Milwaukee-Austin
MILWAUKEE (WI), Milwaukee Auditorium (marzo); AUSTIN (TX), City Coliseum (abril), *Metropolitan Art Museum $1,000,000 Masterpieces Exhibition.*

1953 Granada
GRANADA, Palacio de Carlos V, Zurbarán (unio) [catálogos Granada y Madrid].

1954 Seattle
SEATTLE (WA), Seattle Art Museum, *Caravaggio and the Tenebrosi* (abril-mayo) [sin catálogo].

1954 Londres
LONDRES, Tate Gallery, *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art* (junio-agosto).

1954 París
PARÍS, Musée des Arts décoratifs, *Chefs-d'œuvre de la curiosité du monde* (junio-septiembre).

1954 Fort Worth
FORT WORTH (TX), Fort Worth Art Center, *Inaugural Exhibition* (octubre).

1954 Columbus
COLUMBUS (OH), Columbus Gallery of Fine Arts, *Masterpieces of Spanish Painting* (octubre-noviembre).

1955 London
LONDON (Canadá), The University of Western Ontario, McIntosh Memorial Gallery, *Loan Exhibition. 15th-16th-17th-18th Century. Spanish Masters* (febrero-marzo).

1955 Winnipeg
WINNIPEG (Canadá), The Winnipeg Art Gallery, *El Greco to Goya* (abril-mayo).

1955 Burdeos
BURDEOS (Francia), Galerie des Beaux-Arts, *L'Âge d'or espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* (mayo-julio).

1955 Westport
WESTPORT (CT), Westport Community Art Association, *Spanish Masters through the Century* (noviembre).

1955-1956 Barcelona
BARCELONA, Saló del Tinell, Palau de la Virreina, *III Bienal hispanoamericana de Arte. Colección Cambó* (septiembre de 1955-enero de 1956).

1956 Milwaukee-Cincinnati
MILWAUKEE (WI), Milwaukee Art Institute (septiembre); CINCINNATI (OH), Cincinnati Art Museum (octubre), *Still-Life Painting since 1470.*

1956 Trujillo
TRUJILLO, Palacio de Bellas Artes, *Exposición de cuadros de maestros antiguos.*

1956 París
PARÍS, Orangerie des Tuileries, *Le Cabinet de l'amateur* (febrero-abril).

1956 Besançon
BESANÇON (Francia), Musée des Beaux-Arts, *Natures mortes d'hier et d'aujourd'hui* (junio-julio).

1956 París,
PARÍS, Galerie Jean Neger, *Tableaux du 15e au 18e siècle* (junio).

1956 Brooklyn
BROOKLYN (NK), Brooklyn Museum, *Thines Eyes Shall See: Religious Paintings of the 15th-19th Centuries* (octubre-noviembre).

1956-1957 Malmö-Utrecht-Birmingham-Londres-Durham-Newcastle-Bruselas-Lieja-Lyon-Marburgo-Tubinga-Besançon
MALMÖ (Suecia), Radhüs; UTRECHT (Países Bajos), Centraal Museum; BIRMINGHAM (Inglaterra); LONDRES, University of London, Senate House; DURHAM (Inglaterra), University of Durham, NEWCASTLE (Inglaterra); BRUSELAS, Palais des Beaux-Arts; LIEJA (Bélgica), Musée des Beaux-Arts; LYON (Francia), Musée des Beaux-Arts; MARBURGO (Alemania), University Museum; TUBINGA (Alemania); BESANÇON (Francia), *Masterworks from American University Museums.*

1956-1957 Estados Unidos
PORTLAND (OR), Portland Art Museum; SEATTLE (WA), Seattle Art Museum; SAN FRANCISCO (CA), California Palace of the Legion of Honor; LOS ÁNGELES (CA), Los Angeles County Museum of Art; MINNEAPOLIS (MN), Minneapolis Institute of Arts; SAN LUIS (MO), City Art Museum of Saint Louis; KANSAS CITY (MO), The William Rockhill Nelson Gallery of Art; DETROIT (MI), The Detroit Institute of Arts; BOSTON (MA), Museum of Fine Arts, *Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr* (marzo de 1956-abril 1957).

1957 París
PARÍS (Francia), Musée des Arts décoratifs, *Besançon, le plus ancien musée de France* (febrero-abril).

1957 Siracusa-Atlanta
SIRACUSA (NY), Syracuse Museum of Fine Arts (febrero); ATLANTA (GA), Atlanta Art Association Galleries (marzo), *Goya, Zurbarán and Spanish Primitives. An Exhibition of Spanish Paintings.*

1957 Mánchester
MÁNCHESTER (Inglaterra), Manchester City Art Gallery, *Art Treasures Centenary. European Old Masters* (octubre-diciembre)

1958 Barcelona
BARCELONA, Saló del Tinell, *Legado Espona.*

1958 Nueva York
NUEVA YORK (NY), M. Knoedler & Co., *Masterpieces from Wadsworth Atheneum, Hartford.*

1958 Dallas
DALLAS (TX), Dallas Museum of Fine Arts, *Religious Art of the Western World* (marzo-mayo).

1958 Nueva York,
NUEVA YORK (NY), Wildenstein, *Fifty Masterworks from the City Art Museum of St. Louis* (noviembre-diciembre).

1959 Milwaukee
MILWAUKEE, Milwaukee Art Center, *[Saint Francis of Assisi in His Tomb].*

1959 Burdeos
BURDEOS (Francia), Galerie des Beaux-Arts, *La Découverte de la lumière: des primitifs aux impressionnistes* (mayo-julio).

1959-1960 Rotterdam
ROTTERDAM (Países Bajos), Museum Boymans-van Beuningen, *Collectie Thyssen-Bornemisza. 110 Meesterwerken Europese Schilderkunst van de XIV-XVIII eeuw* (noviembre de 1959-enero de 1960).

1959-1960 Estocolmo
ESTOCOLMO, Nationalmuseum, *Stora spanska mästare* (diciembre de 1959-marzo de 1960).

1960 Essen
ESSEN, Museum Folkwang, *Sammlung Thyssen-Bornemisza. 110 Meisterwerke der europäischen Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts* (enero-marzo).

1960 Los Ángeles-San Diego
LOS ÁNGELES (CA), UCLA Art Galleries'Dickson Art Center (enero-marzo); SAN DIEGO (CA), Fine Arts Gallery of San Diego (marzo-mayo), *Spanish Masters.*

1960 Sevilla
SEVILLA, Museo Provincial de Bellas Artes, *Velázquez y la escuela sevillana* (mayo-junio).

1960 Cleveland
CLEVELAND (OH), The Bulletin of The Cleveland Museum of Art, *Year in Review, 1960* (noviembre-diciembre)

1960-1961 Madrid
MADRID, Casón del Buen Retiro, *Velázquez y lo Velazqueño. Exposición homenaje en el III centenario de su muerte (1660-1960)* (diciembre de 1960-febrero de 1961).

1961 Sevilla
SEVILLA, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, *Arte español de la época de Velázquez y algunas obras mencionadas en su librería.*

1961 Baltimore
BALTIMORE (MD), Baltimore Museum of Art, *Fruit and Flowers* (marzo-abril).

1961 Londres
LONDRES, The National Gallery, *From Van Eyck to Tiepolo. An Exhibition of Pictures from the Thyssen-Bornemisza Collection* (marzo-abril).

1961 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Wildenstein, *Masterpieces: Loan Exhibition of Paintings and Drawings. A Memorial Exhibition for Adele R. Levy; Benefit of the Citizens' Committee for Children of New York* (abril-mayo).

1961 Burdeos
BURDEOS (Francia), Galerie des Beaux-Arts, *Trésors d'art polonais. Chefs-d'œuvre des musées de Pologne* (mayo-julio).

1961 Londres,
LONDRES, Leonard Koetser, *Spring Exhibition of Fine Flemish, Dutch and Italian Old Masters* (mayo-junio).

1962 Castellón de la Plana
CASTELLÓN DE LA PLANA, Caja de Ahorros, *Zurbarán* (marzo-abril).

1962 Seattle
SEATTLE (WA), Seattle World's Fair, *Masterpieces of Art* (abril-octubre).

1962 Atlanta
ATLANTA (GA), Atlanta Art Association Gallery, *The Painting of "Veronica's Veil" by Zurbarán* (junio).

1962 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Wildenstein, *The Painter as Historian* (noviembre-diciembre).

1962-1963 Fort Worth-Tulsa-Austin
FORT WORTH (TX), Fort Worth Art Center (septiembre-noviembre de 1962); TULSA (OK), Philbrook Center (diciembre de 1962-enero de 1963); AUSTIN (TX), University of Texas (febrero-marzo de 1963), *1550-1650: A Century of Masters from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr.*

1963 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Heráldica en el Museo del Prado.*

1963 Moscú
MOSCÚ, The Pushkin State Museum of Fine Arts, *Exposición de obras maestras de la pintura mundial de la colección del Museo Estatal del Ermitage de Leningrado* [catálogo en ruso].

1963 París
PARÍS, Musée des Arts décoratifs, *Trésors de la peinture espagnole. Églises et musées de France* (enero-abril).

1963 Indianápolis-Providence
INDIANÁPOLIS (IN), John Herron Museum of Art (febrero-marzo); PROVIDENCE (RI), Museum of Art, Rhode Island School of Design (abril-mayo), *El Greco to Goya. A Loan Exhibition of Spanish Painting of the Seventeenth and Eighteenth Centuries, under the High Patronage of His Excellency Señor Don Antonio Garrigues.*

1963 Barcelona
BARCELONA, Museo de Historia de la Ciudad, *Conmemorativa del LXXV Aniversario de la Coronación Canónica de la Virgen de la Merced* (mayo-junio).

1963 Filadelfia
FILADELFIA (PA), Philadelphia Museum of Art, *A World of Flowers* (mayo-junio).

1963-1964 Barcelona
BARCELONA, Palacio de la Virreina, *Legados y donativos a los museos de Barcelona, 1952-1963* (diciembre de 1963-enero de 1964).

1964 Madrid
MADRID, Casón del Buen Retiro, *San Pablo en el arte. XIX Centenario de su venida a España* (enero-marzo).

1964 Londres
LONDRES, Colnaghi Gallery, *Paintings by Old Masters* (abril-mayo).

1964 Burdeos
BURDEOS (Francia), Galerie des Beaux-Arts, *La Femme et l'artiste, de Bellini à Picasso* (mayo-septiembre).

1964 Madrid,
MADRID, Casón del Buen Retiro, *Conservación y restauración del patrimonio artístico de España* (mayo).

1964 Sevilla
SEVILLA, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, *Exposición homenaje a Zurbarán en el III Centenario de su muerte* (mayo).

1964-1965 Nápoles-Zúrich-Rotterdam
NÁPOLES (Italia), Palazzo Reale (octubre-noviembre de 1964); ZÚRICH (Suiza), Kunsthaus (diciembre de 1964-enero de 1965); ROTTERDAM (Países Bajos), Museo Boymans-van Beuningen (febrero-marzo de 1965), *La natura morta italiana.*

1964-1965 Madrid
MADRID, *Casón del Buen Retiro, Zurbarán en el III Centenario de su muerte* (noviembre de 1964-febrero de 1965).

1964-1965 Madrid,
MADRID, Galería El Viaducto, *Pintura. Siglos XV-XVI* (noviembre de 1964-enero de 1965).

1964-1965 Londres
LONDRES, Christie's, *Exhibition of Old Master Paintings and Works of Art from the Northwick Collection* (diciembre de 1964-enero de 1965).

1964-1965 Newark
NEWARK (NJ), The Newark Museum, *The Golden Age of Spanish Still-Life Painting Late 16th through Early 19th Centuries* (diciembre de 1964-enero de 1965).

1965 Barcelona
BARCELONA, Saló del Tinell, *Zurbarán.*

1965 Budapest
BUDAPEST, Szépművészeti Múzeum, *Spanyol mesterek Zurbaránttó Goyáig.*

1965 Berlín-Viena-Düsseldorf-Ginebra-Hamburgo-Milán
BERLÍN, VIENA, DÜSSELDORF (Alemania), GINEBRA (Suiza), HAMBURGO (Alemania), MILÁN (Italia), *Expotur. Obras maestras de la pintura española* (marzo-diciembre).

1965 Londres
LONDRES, Colnaghi Gallery, *Paintings by Old Masters* (mayo-junio).

1965 Londres
LONDRES The Hallsborough Gallery, *Exhibition from Butinone to Chagall: Fine Paintings and Drawings of Six Centuries* (mayo-julio).

1965 Moscú-Leningrado
MOSCÚ, The Pushkin State Museum of Fine Arts; LENINGRADO (URSS), The State Hermitage Museum, *Paintings from the Louvre and other French Museums* (julio-octubre) [catálogo en ruso].

1965-1966 Madrid
MADRID, Galería El Viaducto, *Pintura siglos XV-XIX* (noviembre de 1965-enero de 1966).

1966 Madrid
MADRID, Galería Legar, *Colecciones particulares madrileñas.*

1966 Barcelona
BARCELONA, Sala Parés, *Pinturas españolas siglos XVI-XVII* (febrero).

1966 La Haya-París
LA HAYA, Mauritshuis (junio-septiembre); PARÍS, Orangerie des Tuileries (septiembre-noviembre), *In het Licht van Vermeer. Vijf Eeuwen Schilderkunst/Dans la lumière de Vermeer.*

1966 Madrid
MADRID, Casón del Buen Retiro, *I Exposición de anticuarios de España* (junio-julio).

1967 Madrid
MADRID, Club Urbis, *Maestros del tenebrismo español* (febrero-marzo).

1967 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Wildenstein, *The Italian Heritage* (mayo-agosto).

1967 Barnard Castle
BARNARD CASTLE (Inglaterra), The Bowes Museum, *Four Centuries of Spanish Painting* (junio-septiembre).

1967 Caracas
CARACAS, Museo de Bellas Artes, *Grandes maestros* (noviembre-diciembre).

1968 San Antonio
SAN ANTONIO (TX), Hemisfair'68, *Treasures of Spanish Art* (abril-octubre).

1969 Leningrado
LENINGRADO (URSS), s.l., *Maestros españoles del s. XVI al s. XIX* [catálogo en ruso].

1969 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado en el ciento cincuenta aniversario de su fundación. Principales adquisiciones de los últimos diez años (1958-1968).*

1969 París
PARÍS, Galerie M. Knoedler & Cie, *Maîtres anciens* (junio-julio).

1969-1970 Bruselas
BRUSELAS, Palais des Beaux-Arts, *Le Portrait espagnol du XIVe au XIXe siècle* (noviembre de 1969-enero de 1970).

1970 Las Palmas de Gran Canaria
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, Casa de Colón, Museo de Arte Contemporáneo, *Francisco de Zurbarán* (mayo).

1970 Tokio-Kioto
TOKIO, Tokyo National Museum (mayo-junio); KIOTO (Japón), Kyoto National Museum (julio-agosto), *Exposición de arte español.*

1970 Boston
BOSTON (MA), Museum of Fine Arts, *Masterpieces of Painting in The Metropolitan Museum of Art* (septiembre-noviembre).

1971 Bérgamo
BÉRGAMO (Italia), Galleria Lorenzelli, *La Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta straniera nelle collezioni private bergamasche.*

1971 Tokio-Kioto
TOKIO, Tokyo National Museum (abril-mayo); KIOTO (Japón), Kyoto National Museum (junio-julio), *One Hundred Masterpieces from USSR Museums.*

1971 Sevilla
SEVILLA, Museo de Bellas Artes, *Nuevas adquisiciones y restauraciones* (diciembre).

1972 Madrid
MADRID, Museo Español de Arte Contemporáneo, *San José en el arte español* (enero-marzo).

1972 Burdeos
BURDEOS (Francia), Galerie des Beaux-Arts, *Trésors du musée de Budapest* (mayo-septiembre).

1973 Las Palmas de Gran Canaria
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, *Exposición itinerante de las obras del Museo del Prado en las Islas Canarias.*

1973 Granada
GRANADA, Galería de Exposiciones, Banco de Granada, *El legado Gómez-Moreno* (enero-febrero).

1973 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Wildenstein, *Masterpieces in Bloom. A Loan Exhibition of Flower Paintings for the Benefit of the New York Botanical Garden* (abril-mayo).

1973 Minneapolis
MINNEAPOLIS (MN), Minneapolis Institute of Arts, *Fakes and Forgeries* (julio-septiembre).

1973 Sevilla
SEVILLA, Sala de Armas de los Reales Alcazares, *Caravaggio y el naturalismo español* (septiembre-octubre).

1973 Valladolid
VALLADOLID, Galería de Arte José Mª Burgos, *Clásicos de la pintura* (septiembre-octubre).

1973-1975 Estados Unidos
NUEVA YORK (NY), Wildenstein (octubre de 1973); IOWA CITY (IA), University of Iowa Museum of Art (noviembre-diciembre de 1973); MADISON (WI), Elvehjem Art Center (enero-marzo de 1974); ANN ARBOR (MI), University of Michigan Museum of Art (marzo-abril de 1974); CHAMPAIGN (IL), Krannert Art Museum (mayo-julio de 1974); BLOOMINGTON (IN), Indiana University Art Museum (julio-septiembre de 1974); CHICAGO (IL), David and Alfred Smart Gallery-University of Chicago (octubre-noviembre de 1974); MINNEAPOLIS (MN), University Gallery (noviembre de 1974-enero de 1975); EAST LANSING (MI), Kresge Art Center (enero-febrero de 1975); COLUMBUS (OH), Columbus Gallery of Fine Arts (marzo-abril de 1975), *Paintings from Midwestern University Collections, Seventeenth-Twentieth Centuries.*

1974 Londres
LONDRES, Colnaghi Gallery, *Paintings by Old Masters* (mayo-junio).

1974 Madrid
MADRID, Promoción del Patrimonio cultural, *Exposición de pinturas de los siglos XV, XVI y XVII* (noviembre-diciembre).

1975 Leningrado-Moscú
LENINGRADO (URSS), The State Hermitage Museum; MOSCÚ, The Pushkin State Museum of Fine Arts, *Obras maestras del Ermitage y de los museos rusos* [catálogo en ruso].

1975 Moscú
MOSCÚ, The Pushkin State Museum of Fine Arts, *Obras maestras de los museos hungaros* [catálogo en ruso].

1975-1976 Washington-Nueva York-Detroit-Los Ángeles-Houston
WASHINGTON (DC), National Gallery of Art; NUEVA YORK (NY), M. Knoedler & Co., Inc.; DETROIT (MI), The Detroit Institute of Arts; LOS ANGELES (CA), Los Angeles County Museum of Art; HOUSTON (TX), The Museum of Fine Arts, *Master Paintings from the Hermitage and the State Russian Museum, Leningrad* (enero de 1975-diciembre de 1976).

1975-1976 Barcelona-Madrid
BARCELONA, Instituto Amatller de Arte Hispánico (noviembre-diciembre de 1975); MADRID, Hotel Eurobuilding (marzo-abril de 1976), *Seis siglos de pintura española.*

1976 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *The Golden Age of Spanish Painting* (enero-marzo).

1976 París
PARÍS, Petit Palais, *La Peinture espagnole du siècle d'or, de Greco à Velázquez* (abril-junio).

1976 Londres
LONDRES, Trafalgar Galleries, *In the Light of Caravaggio* (junio).

1976 París
PARIS, Musée du Louvre, *L'Atelier: technique de la peinture* (junio-noviembre).

1976-1977 Kobe-Tokio-Kitakiūshū
KOBE (Japón), Hyogo Prefectural Museum of Modern Art (septiembre-noviembre de 1976); TOKIO, Museum of Arts (noviembre-diciembre de 1976); KITAKYŪSHŪ (Japón), Kitakyushu Municipal Museum of Art (enero de 1977), *Exposición de pintura española desde el Renacimiento hasta nuestros días.*

1976-1977 París
PARÍS, Musée Jacquemart-André, *L'Art et l'Écrivain. Centenaire de Louis Gillet* (diciembre de 1976-enero de 1977).

1977-1978 México
MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos, *Rubens y el Arte Barroco* (diciembre de 1977-febrero de 1978).

1978 Tokio
TOKIO, The National Museum of Western Art, *Citizens of the World.*

1978 Burdeos
BURDEOS (Francia), Galerie des Beaux-Arts, *La Nature morte de Brueghel à Soutine* (mayo-septiembre).

1978 Londres
LONDRES, Trafalgar Galleries, *Old Master Paintings* (agosto).

1978 París
PARÍS, Galeries nationales du Grand Palais, *Biennale internationale des antiquaires. Trafalgar Galleries: Old Master Paintings* (septiembre-octubre).

1978 México
MÉXICO, D.F., Palacio de Bellas Artes, *Del Greco a Goya* (noviembre-diciembre).

1978-1979 Madrid
MADRID, Palacio de Bibliotecas y Museos, *D. Antonio de Pereda y la pintura madrileña de su tiempo* (diciembre de 1978-enero de 1979).

1978-1979 México
MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos, *Décimo aniversario del Museo de San Carlos* (diciembre de 1978-febrero de 1979).

1979 Moscú
MOSCÚ, The Pushkin State Museum of Fine Arts, *Obras maestras españolas del Museo de Bellas Artes de Budapest* [sin catálogo].

1979 Valladolid
VALLADOLID, Museo Nacional de Escultura, *Exposición conmemorativa del III centenario de la muerte del pintor Antonio de Pereda (1611-1678).*

1979 Corpus Christi
CORPUS CHRISTI (TX), Art Museum of South Texas, *Spain and New Spain. Mexican Colonial Arts in their European Context* (febrero-abril).

1979 Londres
LONDRES, Royal Academy of Arts, *Trafalgar Galleries at the Royal Academy II* (septiembre-octubre).

1979-1980 Melbourne-Sídney
MELBOURNE (Australia), National Gallery of Victoria (octubre-diciembre de 1979), SÍDNEY (Australia), Art Gallery of New South Wales (diciembre de 1979-febrero de 1980), *Old Master Paintings. West-European Paintings from the State Hermitage, Leningrad, and A.S. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow. Russian Painting from the State Russian Museum, Leningrad, and State Tretyakov Gallery, Moscow.*

1979-1980 Münster-Baden-Baden
MÜNSTER (Alemania), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (noviembre de 1979-febrero de 1980); BADEN-BADEN (Alemania), Staatlichen Kunsthalle (marzo-junio de 1980), *Stilleben in Europa.*

1979-1981 Estados Unidos
WASHINGTON (DC), National Gallery of Art (noviembre de 1979-febrero de 1980); DETROIT (MI), The Detroit Institute of Arts (marzo-mayo de 1980); MINNEAPOLIS (MN), Minneapolis Institute of Arts (mayo-agosto de 1980); CLEVELAND (OH), The Cleveland Museum of Art (septiembre-octubre de 1980); LOS ANGELES (CA), Los Angeles County Museum of Art (noviembre de 1980-enero de 1981); DENVER (CO), Denver Art Museum (febrero-abril de 1981); FORT WORTH (TX), Kimbell Art Museum (abril-junio de 1981); KANSAS CITY (MO), William Rockhill Nelson Gallery of Art (julio-septiembre de 1981); NEW YORK (NY), The Metropolitan Museum of Art (octubre-diciembre de 1981), *Old Master Paintings from the Collection of Baron Thyssen-Bornemisza.*

1980 Moscú-Leningrado
MOSCÚ, The Pushkin State Museum of Fine Arts; LENINGRADO (URSS), The State Hermitage Museum, *Obras maestras de la pintura española del siglo XVI al XIX.*

1980 México
MÉXICO, D.F., Museo Nacional San Carlos, *Miguel Angel Caravaggio y las escuelas sevillana y mexicana* (febrero-marzo).

1980 Nottingham
NOTTINGHAM (Inglaterra), Nottingham University Art Gallery, *The Golden Age of Spanish Art from El Greco to Murillo and Valdés Leal: Paintings and Drawings from British Collections* (febrero-marzo).

1980 Buenos Aires
BUENOS AIRES, Palacio del Concejo Deliberante, *Panorama de la pintura española desde los Reyes Católicos a Goya* (junio-agosto).

1981 Belgrado
BELGRADO, Galerie Nationale, *Pintura española de El Greco a Goya.*

1981 Caracas
CARACAS, Museo de Bellas Artes, *400 años de pintura española.*

1981 Poznan
POZNAN (Polonia), Museum Narodowe w Poznianu, *Galeria Atanazego Raczynskiego.*

1981 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Pintura española del siglo XVII de los museos provinciales de Francia* (marzo-abril).

1981 Madrid
MADRID, Casón del Buen Retiro, Museo Nacional del Prado, *Adquisiciones de 1978 a 1981* (abril).

1981 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Tesoros del Ermitage* (abril-mayo).

1981 Londres
LONDRES, The National Gallery, *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland* (septiembre-noviembre).

1981-1982 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas* (diciembre de 1981-enero de 1982).

1981-1982 Madrid
MADRID, Palacio de Velázquez, *El Arte en la época de Calderón* (diciembre de 1981-enero de 1982).

1982 París
PARÍS, Petit Palais, *Collection Thyssen-Bornemisza. Maîtres anciens* (enero-marzo).

1982 Múnich-Viena
MÚNICH (Alemania), Haus der Kunst (febrero-abril); VIENA, Kunstlerhaus (mayo-julio), *Von Greco bis Goya. Vier Jahrhunderte Spanische Malerei.*

1982 Sevilla
SEVILLA, Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura* (abril-junio).

1982 Barcelona
BARCELONA, Palau de la Virreina, *Donació Joan Prats i Tomás* (agosto).

1982 Madrid, ver 1982-1983 Madrid-Washington-Toledo-Dallas

1982 Madrid
MADRID, Palacio de Velázquez del Retiro, *La Inquisición* (octubre-diciembre).

1982 Barcelona
BARCELONA, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, *L'època de Murillo. Antecedents i consegüents de la seva pintura* (noviembre).

1982-1983 Madrid-Washington-Toledo-Dallas
MADRID, Museo Nacional del Prado (abril-junio de 1982); Washington (D.C.), National Gallery of Art (julio-septiembre de 1982); Toledo (OH), Toledo Museum of Art (septiembre-noviembre de 1982); Dallas (TX), Dallas Museum of Fine Arts (diciembre de 1982-febrero de 1983), *El Greco de Toledo.*

1982-1983 Madrid-Londres
MADRID, Museo Nacional del Prado (octubre-diciembre de 1982); LONDRES, Royal Academy of Arts (enero-marzo de 1983), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).*

1982-1983 Dijon
DIJON (Francia), Musée des Beaux-Arts, *La Peinture dans la peinture* (diciembre de 1982-febrero de 1983).

1982-1983 Roma
ROMA, Calcografia Nazionale, *L'Immagine di San Francesco nella Controriforma* (diciembre 1982-febrero de 1983).

1983 Londres
LONDRES, Trafalgar Galleries, *Trafalgar Galleries at The Royal Academy III.*

1983 Barcelona
BARCELONA, Palacio Real de Pedralbes, *La Época del barroco* (marzo-abril).

1983 Sevilla
SEVILLA, Reales Alcázares, *Colección de pinturas. Ayuntamiento de Sevilla* (abril-mayo).

1983 Río de Janeiro
RÍO DE JANEIRO, Museu Nacional de Belas Artes, *Pintura sevilhana do seculo XVII* (mayo-julio).

1983-1984 Tokio-Fukuoka-Kioto
TOKIO, Isetan Museum of Art (octubre-diciembre de 1983); FUKUOKA (Japón), Fukuoka Art Museum (enero de 1984); KIOTO (Japón), Kyoto Municipal Museum of Art (febrero-abril de 1984), *Masterpieces of European Painting from the Museum of Fine Arts, Boston.*

1983-1984 Madrid
MADRID, Palacio de Bibliotecas y Museos, *Pintura española de bodegones y floreros. De 1600 a Goya* (noviembre de 1983-enero de 1984).

1983-1984 Sevilla
SEVILLA, Museo de Artes y Costumbres populares, *Sevilla en el siglo XVII* (diciembre de 1983-enero de 1984).

1984 Leningrado
LENINGRADO (URSS), The State Hermitage Museum, *Murillo y los pintores andaluces del XVII en la colección del Ermitage* [catálogo en ruso].

1984 Barcelona
BARCELONA, Palau Moja, *Exposició el Fil d'Ariadna: Com entendre la pintura: col·lecció del Grupo Banco Hispano Americano* (mayo-junio).

1984 Somió
SOMIÓ (Gijón), Museo Municipal de Bellas Artes, *El Greco, Rubens, Van Dyck, Zurbarán, Ricci, Cano y Goya en la colección del Banco Hispanoamericano.*

1984 Raleigh
RALEIGH (NC), North Carolina Museum of Art, *Baroque Paintings from the Bob Jones University Collection* (julio-septiembre).

1984 México
MÉXICO, D.F., Museo del Palacio de Bellas Artes, *Museo de los Museos: arte universal a través de los tiempos* (septiembre-diciembre).

1985 Chicago
CHICAGO (IL), The Art Institute, *Hispanic Blue-and-White Faience in the Chinese Style.*

1985 Tokio-Osaka
TOKIO-OSAKA, Seibu Museum, *Spanish Paintings of 16th and 17th Centuries.*

1985 Lima
LIMA, Casa de Osambela, *El Siglo de Oro de la pintura sevillana* (marzo-abril).

1985 Fort Worth-Toledo
FORT WORTH (TX), Kimbell Art Museum (mayo-agosto); TOLEDO (OH), Toledo Museum of Art (septiembre-noviembre), *Spanish Still Life in the Golden Age: 1600 to 1650.*

1985 Lugano
LUGANO (Suiza), Villa Favorita, Collezione Thyssen-Bornemisza, *Capolavori da Musei ungheresi* (junio-octubre).

1985 Bruselas
BRUSELAS, Palais des Beaux-Arts, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700. Europalia 1985 España* (septiembre-diciembre).

1985 Sevilla
SEVILLA, Sala de exposiciones de El Monte, *El Niño y el Joven en las artes sevillanas* (octubre-noviembre).

1985-1986 Ámsterdam
ÁMSTERDAM, Rijksmuseum, *Velazquez en zijn tijd. 17^e Eeuwse Spaanse Schildekunst in het Prado* (octubre de 1985-enero de 1986).

1985-1986 Núremberg
NÚREMBERG (Alemania), Germanisches National Museum, *Meisterwerke europäischer Malerei aus ungarischen Museen* (noviembre de 1985-enero de 1986).

1985-1986 Lima
LIMA, Museo de Arte, *Los Zurbaranes del Convento de la Buena Muerte de Lima* (diciembre de 1985-enero de 1986).

1986 Madrid
MADRID, Palacio de Villahermosa, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700* (enero-marzo).

1986 Madrid
MADRID, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, *Exposición conmemorativa del primer centenario de la Diócesis de Madrid-Alcalá* (febrero-marzo).

1986 Florencia
FLORENCIA (Italia), Palazzo Vecchio, *Da El Greco a Goya. I secoli d'oro della pittura spagnola* (septiembre-diciembre).

1986 Londres
LONDRES, Colnaghi Gallery, *French and Spanish Paintings* (otoño).

1986 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Piero Corsini, *Important Old Master Paintings and Discoveries of the Past Year* (noviembre).

1987 Toledo
TOLEDO, Museo de Santa Cruz, *Colección Banco Hispano Americano, Renacimiento y Barroco* (abril-mayo).

1987 Gerona
GERONA, Museu d'Història de la Ciutat, *L'època dels genis. Renaixement-Barroc. Tresors del Museu d'Art de Catalunya* (mayo-noviembre).

1987 Madrid
MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas. Pintura desde el siglo XV a Goya* (mayo-junio).

1987 París
PARÍS, Institut Néerlandais, *Le Faubourg Saint-Germain: rue de l'Université* (mayo-julio).

1987-88 New Delhi
NEW DELHI, *Masterpieces of Western European Art from the Hermitage, Leningrad.*

1987-1988 Nueva York-París
NUEVA YORK (NY), The Metropolitan Museum of Art, septiembre-diciembre de 1987); PARÍS, Galeries nationales du Grand Palais (enero-abril de 1988), *Zurbarán.*

1987-1988 París
PARÍS, Petit Palais, *Cinq siècles d'art espagnol, I - De Greco à Picasso* (octubre de 1987-enero de 1988).

1987-1988 Sevilla
SEVILLA, Sala Chicarreros, *Los Ángeles del Hospital del Pozo Santo* (diciembre de 1987-enero de 1988).

1988 Montpellier
MONTPELLIER (Francia), Musée Fabre, *De Jean Cousin à Degas. 100 Chefs-d'œuvre de la peinture/100 Masterpieces.*

1988 Bogotá
BOGOTÁ, Biblioteca Luis-Angel Arango, *Presencia de Zurbarán* (marzo-mayo).

1988 Martigny
MARTIGNY (Suiza), Fondation Pierre Gianadda, *Trésors du Musée de São Paulo: de Raphaël à Corot* (marzo-junio).

1988 Zaragoza
ZARAGOZA, Museo e Instituto Camón Aznar, *Maestros barrocos andaluces* (marzo-abril).

1988 Caracas
CARACAS, Museo de Bellas Artes, *Zurbarán en los conventos de América* (mayo-junio).

1987-1988 Nueva York-París
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Zurbarán* (mayo-julio).

1988 León
LEÓN, Hostal de San Marcos, *Tesoros en la Colección Grupo Banco Hispano Americano* (septiembre-octubre)

1988-1989 Washington-Cincinnati
WASHINGTON (D.C.), National Gallery of Art (mayo-septiembre de 1988); CINCINNATI (OH), Cincinnati Art Museum (octubre de 1988-enero de 1989), *Masterworks from Munich. Sixteenth to Eighteenth Century Paintings from the Alte Pinakothek.*

1988-1989 Fráncfort
FRÁNCFORT (Alemania), Schirn Kunsthalle, *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm* (diciembre de 1988-febrero de 1989).

1988-1989 Stuttgart
STUTTGART (Alemania), Staatsgalerie, *Meisterwerke der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Gemälde des 14-18 Jahrhunderts* (diciembre de 1988-marzo de 1989).

1989 Madrid
MADRID, Centro Cultural Conde Duque, *La Navidad en el arte, siglos XVI al XIX.*

1989 Madrid
MADRID, Palacio de Villahermosa, *Obras maestras de la Colección Masaveu. VI Centenario Principado de Asturias* (enero-marzo).

1989 Berlín
BERLÍN, Martin-Gropius-Bau, *Europa und der Orient 800-1900* (mayo-agosto).

1989 Ginebra
GINEBRA (Suiza), Musée d'Art et d'Histoire, *Du Greco à Goya. Chefs-d'œuvre du Prado et de collections espagnoles. 50e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol 1939-1989* (junio-septiembre).

1989 Barcelona
BARCELONA, Palau de la Virreina, *L'època dels genis. Renaixement-Barroc. Tresors del Museu d'Art de Catalunya* (julio-septiembre).

1989-1990 Lyon
LYON (Francia), Musée des Beaux-Arts, *Les Muses de Messidor. Peintres et sculpteurs lyonnais de la Révolution à l'Empire* (noviembre de 1989-febrero de 1990).

1989-1990 Madrid
MADRID, Museo Municipal, *Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939* (noviembre de 1989-enero de 1990).

1990 Murcia
MURCIA, Museo de Murcia, *Murcia Barroca.*

1990 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Velázquez* (enero-marzo).

1990 Madrid
MADRID, Sala Julio González (antiguo M.E.A.C.), *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras* (octubre-diciembre).

1990 Cáceres
CÁCERES, Institución Cultural El Brocense, *San Pedro de Alcántara y su tiempo* (abril).

1990 Varsovia
VARSOVIA, Royal Castle, *Opus Sacrum. Catalogue of the Exhibition from the Collection of Barbara Piasecka Johnson* (abril-julio).

1990 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Salander-O'Reilly Galleries, *Summer Show* (julio-agosto).

1990 San Sebastián
SAN SEBASTIÁN, Salas de exposiciones de la Caja de Guipúzcoa, *Pintura Barroca Sevillana* (julio-agosto).

1990 Madrid
MADRID, Hotel Ritz, *Exhibition of Spanish Old Master Pictures* (octubre).

1990 Nara-Osaka
NARA (Japón), Prefectural Museum of Art; OSAKA (Japón), s.l., *Masters Paintings from the Hermitage* (octubre-diciembre).

1990-1991 Washington-Nueva York
WASHINGTON (D.C.), National Museum of American Art (abril-julio de 1990); NUEVA YORK (NY), Brooklyn Museum (septiembre de 1990-enero de 1991), *Albert Pinkham Ryder.*

1990-1991 Caen-París
CAEN (Francia), Musée des Beaux-Arts (julio-octubre de 1990); PARÍS, Petit Palais (noviembre de 1990-enero de 1991), *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle: méditation sur la richesse, le dénuement et la rédemption.*

1990-1991 Madrid-Barcelona
MADRID, Museo Nacional del Prado (octubre-diciembre de 1990); BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya (enero-marzo de 1991), *Colección Cambó.*

1990-1991 Roma
ROMA, Accademia Spagnola di Storia, *Capolavori dal Museo d'Arte della Catalogna* (octubre de 1990-enero de 1991).

1991 Cáceres
CÁCERES, Iglesia de la Preciosa Sangre, *Patrimonio Histórico de Extremadura: el Barroco,* s.n.

1991 México
MÉXICO, D.F., Palacio Nacional de Exposiciones, *Pintura mexicana y española de los siglos XVI al XVIII.*

1991 Venecia
VENECIA (Italia), Palazzo Ducale, *Capolavori europei dalla Romania. Sessanta dipinti dal Museo Nazionale d'Arte di Bucarest* (febrero-junio).

1991 Andorra
Andorra, Vegueria Episcopal, *El segle d'or de la pintura espanyola al Museo del Prado* (mayo-julio).

1991 Padua-Roma
PADUA (Italia), Palazzo della Ragione (abril-junio); ROMA, Palazzo delle Esposizioni (julio-septiembre), *Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao.*

1991 Lisboa
LISBOA, Galeria de Pintura do Rei D. Luís (Palácio Nacional de Ajuda), *Josefa de Obidos e o tempo barroco* (junio).

1991 Aix-en-Provence
AIX-EN-PROVENCE (Francia), Musée Granet, *La Passion selon Don Juan* (julio-septiembre).

1991 Guadalajara
GUADALAJARA (México), Hospicio Cabañas, *Nuestras raíces. Muestra de arte iberoamericano* (julio).

1991 Bruselas
BRUSELAS, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'Art Ancien, *Portugal et Flandre, Visions de l'Europe, 1550-1680* (septiembre-diciembre).

1991-1992 Sevilla
SEVILLA, Hospital de los Venerables Sacerdotes, *La Pintura sevillana de los Siglos de Oro* (noviembre de 1991-enero de 1992).

1991-1992 Roma
ROMA, Palazzo delle Esposizioni, *La Pittura madrilena del secolo XVII* (diciembre de 1991-enero de 1992).

1992 Madrid
MADRID, Galería Concha Barrios, *Francisco de Zurbarán.*

1992 Tokio-Nagoya
TOKIO, The National Museum of Western Art (febrero-abril); NAGOYA (Japón), City Art Museum (abril-mayo), *Pintura española de bodegones y floreros.*

1992 La Rábida
LA RÁBIDA (Huelva), Monasterio de Santa María, *Los Franciscanos y el Nuevo Mundo* (abril-mayo).

1992 Santander
SANTANDER, Museo Municipal de Bellas Artes, *Pintura Barroca en la colección Central hispano* (abril).

1992 París
PARÍS, Musée du Louvre, *Hommage à Charles Sterling. Des primitifs à Matisse* (abril-junio).

1992 Sevilla
SEVILLA, Exposición Universal de Sevilla 1992, Pabellón de España, *Tesoros del Arte Español* (abril-octubre).

1992 Sevilla,
SEVILLA, Exposición Universal de Sevilla 1992, Pabellón de la Santa Sede, *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura* (abril-octubre).

1992 Sevilla,
SEVILLA, Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, *Magna Hispalensis* (mayo-octubre).

1992 Sevilla,
SEVILLA, Hospital de los Venerables Sacerdotes, *Obras maestras del museo de Bellas Artes de Sevilla. Siglos XV-XVII* (verano).

1992 Madrid,
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Jusepe de Ribera, 1591-1652* (junio-agosto).

1992 Barcelona
BARCELONA, Palacio Nacional de Montjuic, *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (julio-noviembre) [catálogo de 1993].

1992-1993 Chicago-San Francisco-Boston-Nueva York
CHICAGO (IL), The Art Institute (junio-agosto de 1992); SAN FRANCISCO (CA), The Fine Arts Museum (septiembre-diciembre de 1992); BOSTON (MA), The Museum of Fine Arts (enero-marzo de 1993); NUEVA YORK (NY), The IBM Gallery of Science and Art (abril-junio de 1993), *Master European Paintings from the National Gallery of Ireland: Mantegna to Goya.*

1992-1993 Lausana
LAUSANA (Suiza), Fondation de l'Hermitage, *Chefs-d'œuvre du musée de Grenoble. De David à Picasso* (octubre de 1992-marzo de 1993).

1992-1993 Atenas
ATENAS, National Gallery-Alexandros Soutzos Museum, *Apo ton Theotokopoulo ston Sezan: aristourgēmata tēs Eurōpaikēs zōgraphikēs apo tēn Ethnikē Pinakothekē tēs Ouasimkton kai to Mētropolitiko Mouseio Technēs tēs Neas Yorkēs-From El Greco to Cézanne. Masterpieces of European Painting from The National Gallery of Art, Washington, and The Metropolitan Museum of Art, New York*] (diciembre de 1992-abril de 1993).

1993 Bilbao
BILBAO, Museo de Bellas Artes, *Adquisiciones de Arte Antiguo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1980-1992* (marzo-mayo).

1993 Maastricht
MAASTRICHT (Países Bajos), *The European Fine Art Fair* [Conchas Barrios] (marzo).

1993 Kobe-Yokohama
KOBE (Japón), Hakutsuru Fine Arts Museum (marzo-mayo); YOKOHAMA (Japón), Museum of Art (junio-julio), *Les Peintures du Louvre. Des collections royales au Grand Louvre.*

1993 Venecia
VENECIA (Italia), Fondazione Giorgio Cini, *Da Velázquez a Murillo. Il "Siglo de Oro" in Andalusia* (marzo-junio).

1993 Milán
MILÁN (Italia), Palazzo della Permanente, *L'Europa della pittura nel XVII secolo. 80 Capolavori dai musei ungheresi* (abril-mayo).

1993 París
PARIS, Musée du Louvre, *Copier-Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* (abril-julio).

1993 Roma
ROMA, Palazzo delle Esposizioni, *Antiquari dal mondo: 2a biennale internazione dell'antiquariato* [Concha Barrios] (mayo).

1993 México
MÉXICO, D.F., Centro Cultural Arte contemporáneo, *Juan de Valdés Leal y el arte sevillano barroco* (agosto-diciembre).

1993 París,
PARÍS, Galeries nationales du Grand Palais, *Salon des Indépendants. Le Triomphe du trompe-l'œil. Histoire du trompe-l'œil dans la peinture occidentale, du VIe siècle avant J.-C. à nos jours* (noviembre).

1993-1994 Bad Homburg-Wuppertal
BAD HOMBURG (Alemania), Sinclair-Haus (octubre-diciembre de 1993), WUPPERTAL (Alemania), Von der Heydt-Museum (enero-marzo de 1994), *Von Cranach bis Monet. Europäische Meisterwerke aus dem Nationalen Kunstmuseum Bukarest.*

1993-1994 Castellón de la Plana
CASTELLÓN DE LA PLANA, Centro de exposiciones, *Los Zurbaranes de las Capuchinas* (diciembre de 1993-enero de 1994).

1993-1994 Tours-Arrás-Toulouse
TOURS (Francia), Musée des Beaux-Arts (diciembre de 1993-febrero de 1994); ARRÁS (Francia), Musée des Beaux-Arts (marzo-junio de 1994); TOULOUSE (Francia), Musée des Augustins (junio-septiembre de 1994), *Claude Vignon (1593-1670).*

1994 Londres
LONDRES, The National Gallery, *Zurbarán: Jacob and his Twelve Sons. A Family Reunion at The National Gallery* (marzo-mayo).

1994 México
MÉXICO, D.F., Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Arte y Mística del barroco* (marzo-junio).

1994 Madrid
MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia* (mayo-agosto).

1994 Turku
TURKU (Finlandia), Wäinö Aaltosen Museo, *16th and 17th Century Painting from the Hermitage. The Golden Age of Spanish Art* (junio-septiembre) (catálogo en finlandés-sueco-inglés).

1994 México,
MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos, *Obras maestras de los pintores españoles en los museos de Francia* (julio-septiembre).

1994-1995 Besançon
BESANÇON (Francia), Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, *1694-1994. Trois siècles de patrimoine public. Bibliothèques et musées de Besançon* (octubre de 1994-enero de 1995).

1994-1995 Gijón
GIJÓN, Fundación Municipal de Cultura, *Jovellanos. Aficionado y coleccionista* (noviembre de 1994-enero de 1995).

1995 Japón
HIRATSUKA, The Museum of Art; SHINJUKU, Mitsukoshi Museum of Art; NARA, Sogo Museum of Art; TAKAMATSU, City Museum of Art; IBARAKI, The Museum of Modern Art; CHIBA, Sogo Museum of Art, *16th-18th Century European Paintings from the National Museum of Art of Romania and the National Brukenthal Museum* (abril-diciembre).

1995 Granada
GRANADA, Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, *Imágenes de San Juan de Dios.*

1995 Mónaco
MÓNACO, Musée de la Chapelle de la Visitation, *Opus Sacrum. Catalogue de l'exposition de la Collection Barbara Piasecka Johnson.*

1995 Estocolmo
ESTOCOLMO, Nationalmuseum, *Still Leben* (febrero-mayo).

1995 Londres
LONDRES, The National Gallery, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya* (febrero-mayo).

1995 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Zurbarán. Las doce tribus de Israel. Jacob y sus hijos* (febrero-abril).

1995 Zaragoza
ZARAGOZA, Museo e Instituto Camón Aznar, *Pintores del reinado de Felipe IV* (marzo-abril).

1995 Padua
PADUA (Italia), Museo al Santo, *Capolavori per Sant'Antonio* (abril-julio).

1995 Oviedo
OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, *Colección Pedro Masaveu: cincuenta obras* (mayo-junio).

1995 Madrid,
MADRID, Museo Nacional del Prado, *La belleza de lo real. Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado 1600-1800* (julio-octubre).

1995 Nueva York
NUEVA YORK (NY), The Metropolitan Museum of Art, *Goya in The Metropolitan Museum of Art* (septiembre-diciembre).

1995 París
PARÍS, Fondation Taylor, *Le Baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846* (septiembre-octubre).

1995 Sevilla
SEVILLA, Real Alcázar, *Universitas Hispalensis* (octubre).

1995-1996 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Últimas adquisiciones 1982-1995* (noviembre de 1995-enero de 1996).

1996 Londres
LONDRES, Trafalgar Galleries, *Trafalgar Galleries: Anniversary Exhibition.*

1996 México
MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos, *Naturaleza y Verdad, siglos XVII al XX.*

1996 Barcelona
BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *L'esplendor de la pintura del Barroc. Mecenatge català al Museu d'Art de Catalunya* (mayo-noviembre).

1996 Atlanta
ATLANTA (GA), High Museum of Art, *Rings. Five Passions in World Art* (verano).

1996 Padula-Sevilla
PADULA (Italia), Certosa di San Lorenzo (verano); SEVILLA, Real Monasterio de San Clemente (otoño), *Pasión y Éxtasis. Obras de arte de la Campaña y Andalucía en los siglos XVII y XVIII.*

1996 Tokio-Ibaraki-Mie
TOKIO, Tobu Museum of Art (julio-septiembre); IBARAKI (Japón), The Museum of Modern Art (septiembre-octubre); MIE (Japón), Prefectural Art Museum (octubre-diciembre), *Spanish Art of the XVI-XIX Centuries from the State Hermitage Museum.*

1996-1997 Valencia
VALENCIA, Centre Cultural Bancaja, *A través del claroscuro, luz y sombra en el dibujo del siglo XVI al siglo XX.*

1996-1997 Aarau-Wuppertal-Dresde-Viena-Lausana
AARAU (Suiza), Aargauer Kunsthaus (enero-marzo de 1996); WUPPERTAL (Alemania), Von der Heydt-Museum (abril-junio de 1996); DRESDE (Alemania), Gemäldegalerie Neue Meister (julio-septiembre de 1996); VIENA, Kunstform Bank Austria (septiembre-diciembre de 1996); LAUSANA (Suiza), Fondation de l'Hermitage (enero-abril de 1997), *Du Greco à Mondrian. Une collection privée suisse.*

1996-1997 Bérgamo
BÉRGAMO (Italia), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa* (octubre de 1996-enero de 1997).

1996-1997 Milán
MILÁN (Italia), Museo della Permanente, *Da Antonello da Messina a Rembrandt. Capolavori d'arte europea dal Museo Nazionale d'Arte di Romania, Bucarest e dal Museo Nazionale Brukenthal, Sibiu* (octubre de 1996-febrero de 1997).

1996-1997 Shanghái-Beijing
SHANGHÁI (China), Shanghai Museum (octubre-diciembre de 1996); BEIJING (China), China National Art Gallery (enero-marzo de 1997), *From Zurbarán to Picasso. Masterpieces from the Collection of Carmen Thyssen-Bornemisza.*

1996-1997 Budapest
BUDAPEST, Szépművészeti Múzeum, *Spanyol Mesterművek a Bilbaói Szépművészeti Múzeumból* (noviembre de 1996-abril de 1997).

1996-1997 Madrid-Bilbao
MADRID, Banco Bilbao Vizcaya (diciembre de 1996-febrero de 1997); BILBAO, Museo de Bellas Artes (febrero-abril de 1997), *Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest.*

1996-1997 Sevilla-Madrid
SEVILLA, Hospital de los Venerables (diciembre de 1996-febrero de 1997); MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (febrero-abril de 1997), *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado.*

1997 Salamanca
SALAMANCA, Palacio de Congresos y Exposiciones, *Lope de Vega o la Espiritualidad.*

1997 Sarasota
SARASOTA (FL), The John and Mable Ringling Museum of Art, *John Ringling: Dreamer, Builder, Collector. Legacy of the Circus King* (enero-diciembre).

1997 Sevilla
SEVILLA, Museo de Bellas Artes, *La restauración de los Zurbaranes de la Cartuja* (enero-marzo).

1997 Bonn
BONN, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Zwei Gesichter der Eremitage. Von Caravaggio bis Poussin. Band II. Die grossen Sammlungen VI* (febrero-mayo).

1997 Barcelona
BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *La Col·lecció Cambó del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (abril-septiembre).

1997 Oviedo
OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, *Pinturas recuperadas* (mayo-junio).

1997 Castres
CASTRES (Francia), Musée Goya, *Les Peintres français et l'Espagne. De Delacroix à Manet* (julio-octubre).

1997 Washington-Londres
WASHINGTON (D.C.), National Museum of Women in the Arts (junio-julio); LONDRES, European Academy of Arts (octubre-noviembre), *Josefa de Óbidos of Portugal. The Sacred and the Profane.*

1997-1998 Nueva York-Londres
NUEVA YORK (NY), The Museum of Modern Art (mayo-agosto de 1997), LONDRES, The Hayward Gallery (octubre de 1997-enero de 1998), *Objects of Desire: The Modern Still-Life.*

1997-1998 Valparaíso-Denver-Omaha-Tulsa-San Diego
VALPARAÍSO (IN), Brauer Museum of Art (septiembre-octubre de 1997); DENVER (CO), Denver Museum of Art (noviembre de 1997-enero de 1998); OMAHA (NE), Joslyn Museum of Art (febrero-abril de 1998); TULSA (OK), Philbrook Museum of Art (mayo-julio de 1998); SAN DIEGO (CA), San Diego Museum of Art (agosto-octubre de 1998), *Old Masters Brought to Light. European Paintings from the National Museum of Art of Romania.*

1997-1998 Córdoba-Marchena-Cádiz
CÓRDOBA, Museo Obispado-CajaSur de Bellas Artes (octubre-diciembre de 1997); MARCHENA, Iglesia Parroquial de San Juan Bautista (diciembre de 1997); CÁDIZ, Museo de Cádiz (diciembre de 1997-febrero de 1998), *Exposición conmemorativa del IV Centenario del Nacimiento de Zurbarán.*

1997-1998 Nueva York-Londres,
NUEVA YORK (NY), Stair Sainty Matthiesen Inc. (octubre-noviembre de 1997); LONDRES, Matthiesen Gallery (diciembre de 1997-febrero de 1998), *An Eye on Nature. Spanish Still-Life Paintings from Sánchez Cotán to Goya.*

1997-1998 Houston
HOUSTON, Museum of Fine Arts, *The Body of Christ in the Art of Europe and New Spain 1150-1800* (diciembre de 1997-abril de 1998).

1998 Bolonia
BOLONIA (Italia), Pinacoteca Nazionale, *Luci del Secolo d'Oro Spagnolo* (febrero-abril).

1998 Don Benito
DON BENITO (Badajoz), Casa de Cultura, *Extremadura. Fragmentos de identidad* (marzo-junio).

1998 Milán
MILÁN (Italia), Museo Diocesano. Chiostri di Sant'Eustorgio, *Ambrogio. L'immagine e il volto* (marzo-junio).

1998 Barcelona
BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Zurbarán al Museu Nacional d'Art de Catalunya* (abril-mayo).

1998 Padula
PADULA (Italia), Certosa di San Lorenzo, *Barrocoemediterraneo* (junio-septiembre).

1998 Sevilla
SEVILLA, Museo de Bellas Artes, *IV Centenario del Nacimiento de Zurbarán*, 1598-1998 (octubre-diciembre).

1998-1999 Milán
MILÁN, Palazzo Reale, *L'Anima e il volto. Ritratto e fisiognomica de Leonardo a Bacon* (octubre de 1998-marzo de 1999).

1998-1999 Ámsterdam
ÁMSTERDAM, De Nieuwe Kerk, *Esplendor de España, 1598-1648. De Cervantes a Velázquez* (noviembre de 1998-marzo de 1999).

1998-1999 Múnich
MÚNICH (Alemania), Haus der Kunst, *Die Nacht* (noviembre de 1998-febrero de 1999).

1998-1999 Badajoz
BADAJOZ, Museo de Bellas Artes, *Zurbarán IV Centenario del nacimiento* (diciembre de 1998-enero de 1999)

1998-1999 Palma de Mallorca
PALMA DE MALLORCA, Llonja, *Renaixement i barroc: col·leccionisme i mecenatge al Museu Nacional d'Art de Catalunya* (diciembre de 1998-febrero de 1999).

1998-2000 Valencia-Alicante-Madrid-México-Nueva York
VALENCIA, Museo de Bellas Artes (julio-septiembre de 1998); ALICANTE, Lonja del Pescado (octubre-diciembre de 1998); MADRID, Museo Municipal (enero-marzo de 1999);MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos (julio-septiembre de 1999); NUEVA YORK (NY), The Spanish Institute (noviembre de 1999-enero de 2000), *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo.*

1999 Varsovia
VARSOVIA, Muzeum Narodowa w Poznanice, *Sztuka cenniejsza niz zloto: obrazy rysunki i rycimy dawnych mistrzow europejskich ze sbiorow polkich: wystawa poswiecona panieci Jana Bialostokiego (Ars auro prior. Paintings, Drawings and Prints of Old European Masters in Polish Collections. In Commemoration of the Former Director of the Museum, Jan Bialostocki)* (marzo-mayo).

1999 Bonn
BONN, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Die Grossen Sammlungen VIII. Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon* (marzo-julio).

1999 Granada
GRANADA, Centro Cultural La General, *Francisco de Zurbarán 1598-1664* (abril-mayo).

1999 Valladolid
VALLADOLID, Palacio de Villena, *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV* (abril-junio).

1999 Burdeos
BURDEOS (Francia), Musée des Beaux-Arts, *Les Raisins du silence. Chefs-d'œuvre de la nature morte européenne du XVIIe et du XVIIIe siècles* (junio-agosto).

1999 Castres
CASTRES (Francia), Musée Goya, *Velázquez et la France. La Découverte de Velázquez par les peintres français* (julio-octubre).

1999 Sevilla
SEVILLA, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, *Cuarto centenario nacimiento de Velázquez. Velázquez y Sevilla* (octubre-diciembre).

1999-2000 Salamanca-Cáceres-Madrid
SALAMANCA, Sala de Exposiciones de San Eloy; CÁCERES, Centro Cultural Capital; MADRID, Ministerio de Educación y Cultura, Sala Julio González, *Pintura Española en Chile: colección de pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile* (enero 1999-noviembre 2000).

1999-2000 Oviedo
OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro. Exposición homenaje a Velazquez* (mayo de 1999-enero de 2000).

1999-2000 Bonn
BONN, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *Museo del Prado. Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV* (octubre de 1999-enero de 2000).

1999-2000 París
PARÍS, Musée du Louvre, *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoléon* (octubre de 1999-enero de 2000).

1999-2000 Bilbao
BILBAO, Museo de Bellas Artes, *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso* (diciembre de 1999-abril de 2000).

2000 Sevilla
SEVILLA, Real Alcázar, *Colección de pinturas antigua española y flamenca de los siglos XVI y XVII* (?-octubre).

2000 Londres-Mánchester
LONDRES, Christie's (enero-febrero); MÁNCHESTER, The Whitworth Art Gallery (febrero-abril), *Treasures of the North. An Exhibition to Benefit the Christie Hospital, Manchester.*

2000 Londres
LONDRES, The National Gallery, *The Image of Christ* (febrero-mayo).

2000 Maastricht
MAASTRICHT, *Trafalgar Galleries at Maastricht 2000* (marzo).

2000 Castres
CASTRES (Francia), Musée Goya, *La Musique et les arts figurés en Espagne* (junio-octubre).

2000 Londres,
LONDRES, The National Gallery, *Encounters: New Art from Old* (junio-septiembre)

2000 Valencia
VALENCIA, Museo de Bellas Artes, *Pintura Española en el Museo Nacional de San Carlos, México* (junio-septiembre).

2000 Río de Janeiro
RÍO DE JANEIRO, Museu Nacional de Belas Artes, *Esplendores de Espanha. De El Greco a Velázquez* (julio-septiembre).

2000 Bérgamo
BÉRGAMO (Italia), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, *La Luce del Vero: Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán* (septiembre-diciembre).

2000 Santiago de Compostela
SANTIAGO DE COMPOSTELA, Monasterio de San Martiño Pinario, *Facies deitatis. Los rostros de Dios* (septiembre-noviembre).

2000-2001 Bilbao
BILBAO, Museo de Bellas Artes, *Zurbarán la obra final: 1650-1664* (octubre de 2000-enero de 2001).

2000-2001 París-Baltimore
PARÍS, Musée d'Orsay (octubre de 2000-enero de 2001); BALTIMORE (MD), The Walters Art Gallery (enero-abril de 2001), *Manet, the Still-Life Paintings.*

2000-2001 Sevilla-Córdoba
SEVILLA, Museo de Bellas Artes (octubre-noviembre de 2000); CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (diciembre de 2000-enero de 2001), *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000).*

2000-2001 Roma
ROMA, Palazzo delle Esposizioni, *Il Volto di Cristo* (diciembre de 2000-abril de 2001).

2001 Greenville
GREENVILLE (SC), Bob Jones University Museum & Gallery, *John the Baptist and the Baroque Vision* (enero-febrero).

2001 Valladolid
VALLADOLID, Museo Nacional de Escultura, *Pintura del Museo Nacional de Escultura-siglos XV al XVIII* (febrero-abril).

2001 Hamburgo
HAMBURGO (Alemania), Hamburger Kunsthalle, *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933* (marzo-junio).

2001 Segovia
SEGOVIA, Torreón de Lozoya, *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreynato del Perú* (marzo-mayo).

2001 México
MÉXICO, D.F., Museo Nacional de San Carlos, *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento* (mayo-octubre).

2001-2002 París
PARÍS, Musée Jacquemart-André, *Rouge et Or. Trésors du Portugal baroque* (septiembre de 2001-febrero de 2002).

2001-2002 Sevilla-Madrid
SEVILLA, Centro Cultural El Monte, Sala Villasís (septiembre-noviembre de 2001), MADRID, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (diciembre de 2001-enero de 2002), *Maestros sevillanos del barroco.*

2001-2002 Córdoba-Sevilla
CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (octubre-noviembre de 2001), SEVILLA, Museo de Bellas Artes (diciembre de 2001-enero de 2002), *Y murió en la cruz.*

2001-2002 Sevilla-Córdoba
SEVILLA, Sala San Hermenegildo (octubre-noviembre de 2001); CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (diciembre de 2001-enero de 2002), *Mater Amabilis.*

2001-2002 Granada
GRANADA, Hospital Real, *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística* (diciembre de 2001-marzo de 2002).

2001-2002 Santander
SANTANDER, Sala de exposiciones de Caja Cantabria, *Pintura del Museo Nacional de Escultura – siglos XV al XVIII* (diciembre de 2001-enero de 2002).

2001-2002 Toulouse
TOULOUSE (Francia), Musée Paul Dupuy, *Le Temps du caravagisme. La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650* (diciembre de 2001-marzo de 2002).

2002 Murcia
MURCIA, Catedral de Murcia, *Huellas* (enero-julio).

2002 Fort Worth-Los Ángeles
FORT WORTH (TX), Kimbell Art Museum (marzo-junio); LOS ANGELES (CA), Los Angeles County Museum of Art (julio-octubre), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) Paintings from American collections.*

2002 Tokio
TOKIO, The National Museum of Western Art, *Obras Maestras del Museo del Prado* (marzo-junio).

2002 Granada
GRANADA, Museo Diocesano, *Alonso Cano. Arte e iconografía* (abril-octubre).

2002 Madrid
MADRID, Fundación Santander Central Hispano, *Alonso Cano, La modernidad del Siglo de Oro español* (abril-mayo).

2002 Manderen
MANDEREN (Francia), Château de Malbrouck, *"La Remise de la chasuble à saint Ildefonse" de Diego Velázquez* (abril-julio).

2002 Córdoba
CORDÓBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur, *Ayer y Hoy. Obras Maestras* (junio-julio).

2002 México
MÉXICO, D.F., Museo Nacional de Arte, *Jose Juarez. Recursos y discursos del arte de pintar* (junio-noviembre).

2002 Vitoria
VITORIA, Fundación Caja Vital Kutxa, *Luces del Barroco. Pintura y escultura del siglo XVII en España* (junio-julio).

2002 Oviedo
OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, Palacio de Velarde, *Dibujos españoles del Siglo de Oro* (julio-septiembre).

2002-2003 Milwaukee-Houston-San Francisco
MILWAUKEE (WI), Milwaukee Art Museum (septiembre-noviembre de 2002); HOUSTON (TX), The Museum of Fine Arts (diciembre de 2002-febrero de 2003); SAN FRANCISCO (CA), The California Palace of the Legion of Honor (marzo-mayo de 2003), *Leonardo da Vinci and the Splendor of Poland.*

2002-2003 París
PARÍS, Musée d'Orsay (septiembre de 2002-enero de 2003), *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle.*

2002-2003 Madrid-Bilbao
MADRID, Sala de Exposiciones de BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca (octubre-diciembre de 2002); BILBAO, Sala de Exposiciones de BBVA, Plaza de San Nicolás (diciembre de 2002-febrero de 2003), *Obras Maestras Españolas del Museo Goya de Castres.*

2002-2003 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Flores españolas del Siglo de Oro* (noviembre de 2002-febrero de 2003).

2002-2003 Madrid,
MADRID, Fundación Santander Central Hispano, *Obras maestras de la colección Lázaro Galdiano* (diciembre de 2002-febrero de 2003).

2003 Pontevedra
PONTEVEDRA, Museo de Pontevedra, *75 Obras para 75 Años. Exposición conmemorativa da fundación do museo de Pontevedra.*

2003 Segovia
SEGOVIA, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, *Zurbarán, Juan Gris, Esteban Vicente. Una tradicion española de la modernidad* (enero-marzo).

2003 Castres
CASTRES (Francia), Musée Goya, *Le "Saint Benoît" de Francisco de Zurbarán* (febrero-junio) (sin catálogo).

2003 Nueva York
NUEVA YORK (NY), The Metropolitan Museum of Art (marzo-junio de 2003), *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting.*

2003 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Adam Williams Fine Art, *An Exhibition of Old Masters Paintings* (abril).

2003 Madrid
MADRID, Fundación Santander Central Hispano, *La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano* (junio-julio).

2003 Madrid,
MADRID, Parque Ferial Juan Carlos I, *Feriarte: XXVII Feria Internacional de Arte y Antigüedades* (noviembre).

2003-2004 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Manet en el Prado* (octubre de 2003-enero de 2004).

2003-2004 Pamplona
PAMPLONA, Archivo General de Navarra, *Maestros de la pintura española en la colección Lázaro Galdiano* (diciembre de 2003-enero de 2004) (exposición itinerante) ver 2002-2003 Madrid,.

2003-2004 Sevilla
SEVILLA, Real Alcázar, *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratacion, 1503-2003* (diciembre de 2003-febrero de 2004).

2004 Londres
LONDRES, Rafael Valls, *2004 Recent Acquisitions.*

2004 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Luis Meléndez. Bodegones* (febrero-mayo).

2004 Maastricht
MAASTRICHT (Países Bajos), *The European Fine Art Fair* [Agnew's] (marzo).

2004 Madrid-Bilbao
MADRID, Sala de Exposiciones de BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca (abril-junio); BILBAO, Sala de Exposiciones de BBVA, Plaza de San Nicolás (junio-julio), *Tesoros del Museo Soumaya de México. Siglos XV-XIX.*

2004 Sevilla
SEVILLA, Santa Iglesia Catedral Metropolitana, *Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma* (mayo-noviembre).

2004 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *El Museo de la Trinidad en el Prado* (julio-septiembre).

2004 Santiago de Compostela
SANTIAGO DE COMPOSTELA, Colegio de Fonseca, *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)* (julio-septiembre).

2004 Bilbao
BILBAO, Fundación Santander Central Hispano, *La Obra Invitada: Francisco de Zurbarán* (septiembre-noviembre)

2004 París
PARÍS, Galerie le Toit du Monde, *La Danse des Morts. Citipati de l'Himalaya, Danses macabres et vanités de l'Occident* (septiembre-noviembre).

2004 Madrid,
MADRID, Parque Ferial Juan Carlos I, *Feriarte: XXVIII Feria Internacional de Arte y Antigüedades* (noviembre-diciembre).

2004-2007 Sarasota-Fort Worth-Omaha-Nashville-Charlotte-Santa Bárbara-Minneapolis
SARASOTA (FL), The John and Mable Ringling Museum of Art (enero-abril de 2004); FORT WORTH (TX), Kimbell Art Museum (junio-septiembre de 2004); OMAHA (NE), Joslyn Art Museum (octubre de 2004-febrero de 2005); NASHVILLE (TN), Frist Center for the Visual Arts (mayo-agosto de 2005); CHARLOTTE (NC), Mint Museum of Art (septiembre de 2005-enero de 2006); SANTA BÁRBARA (CA), Santa Barbara Museum of Art (febrero-mayo de 2006); MINNEAPOLIS, Minneapolis Institute of Arts (MN) (octubre de 2006–enero de 2007), *Renaissance to Rococo: Masterpieces from the Collection of the Wadsworth Atheneum Museum of Art.*

2004-2005 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *El retrato español: del Greco a Picasso* (octubre de 2004-febrero de 2005).

2004-2005 Córdoba-Sevilla
CÓRDOBA, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur (diciembre de 2004-enero de 2005); SEVILLA, Sala Municipal San Hermenegildo (enero-febrero de 2005), *El Barroco en la pintura.*

2005 Sevilla
SEVILLA, Centro cultural El Monte, Sala Villasís, Iglesia de Santa María de Jesús, *V Centenario. Universidad de Sevilla 1525-2005* (enero-marzo).

2005 Albuquerque
ALBUQUERQUE (NM), Albuquerque Museum of Art, *El Alma de España. The Soul of Spain* (abril-julio).

2005 Madrid-Bilbao
MADRID, Sala de Exposiciones de BBVA, Palacio del Marqués de Salamanca (abril-junio de 2005); BILBAO, Sala de Exposiciones de BBVA, Plaza de San Nicolás, (junio-julio de 2005), *De Raphael à Degas. Pintura, dibujo y escultura del museo Fabre de Montpellier.*

2005 Cádiz
CÁDIZ, Museo de Cádiz, *Colección Joaquín Rivero* (mayo-junio).

2005 Madrid
MADRID, Catedral de la Almudena, *Inmaculada* (mayo-octubre).

2005 Madrid,
MADRID, Museo Nacional del Prado, *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro* (junio-noviembre)

2005 Jerez
JEREZ DE LA FRONTERA, Palacio de Villavicencio. Alcazár, *Colección Joaquín Rivero* (agosto-septiembre)

2005-2006 Hamburgo-Dresde-Budapest
HAMBURGO (Alemania), Bucerius Kunst Forum (mayo-agosto de 2005); DRESDE (Alemania), Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen (septiembre 2005-enero de 2006); BUDAPEST, Szépmüvészeti Múzeum (enero-abril de 2006), *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen/ El Greco, Velázquez, Goya. Öt évszázad spanyol festészetének remekmüvei.*

2005-2006 Barcelona
BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Caravaggio y la pintura realista europea* (octubre de 2005-enero de 2006).

2005-2006 París-Berlín
PARÍS, Galeries Nationales du Grand Palais (octubre de 2005-enero de 2006); BERLÍN, Neue Nationalgalerie (febrero-mayo de 2006), *Mélancolie, génie et folie en Occident/Melancholie-Genie und Wahnsinn im Abendland.*

2005-2006 Sevilla-Bilbao
SEVILLA, Hospital de los Venerables (noviembre de 2005-febrero de 2006); BILBAO, Museo de Bellas Artes (marzo-mayo de 2006), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla.*

2006 Budapest
BUDAPEST, ver **2005-2006 Hamburgo-Dresde-Budapest**

2006 Lausana
LAUSANA (Suiza), Fondation de l'Hermitage, *Chefs-d'œuvre du musée Fabre de Montpellier* (enero-junio).

2006 Maastricht
MAASTRICHT (Países Bajos), *The European Fine Art Fair* [Galería Caylus] (marzo).

2006 Alicante
ALICANTE, *Basílica de Santa María, Concatedral de San Nicolás y Monasterio de la Santa Faz, según informaron fuentes de la Generalitat. La Faz de la Eternidad* (mayo-noviembre).

2006 Oviedo
OVIEDO, Museo de Bellas Artes de Asturias, *Una mirada singular. Pintura española de los siglos XVI al XIX* (octubre-diciembre).

2006 Parma
PARMA (Italia), Fiere di Parma, *Gotha 2006. 8ª Mostra Internazionale di Antiquario* (noviembre).

2006-2007 Filadelfia-México-Los Ángeles
FILADELFIA (PA), Philadephia Museum of Art (septiembre-diciembre de 2006); MÉXICO D.F., Antiguo Colegio de San Ildefonso (febrero-mayo de 2007); LOS ANGELES (CA), Los Angeles County Museum of Art (junio-septiembre de 2007), *Tesoros/Treasures/Tesouros: The Arts in Latin America, 1492-1820.*

2006-2007 Potenza
POTENZA (Italia), Galleria Civica di Palazzo Loffredo, *Realidad, arte spagnola della realtà* (septiembre de 2006-junio de 2007).

2006-2007 Cáceres
CÁCERES, Centro de Exposiciones San Jorge, *Nosotros. Extremadura en su patrimonio* (octubre de 2006-enero de 2007).

2006-2007 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Lo fingido verdadero. Bodegones españoles de la colección Naseiro adquiridos para el Prado* (octubre de 2006-enero de 2007).

2006-2007 Nueva York
NUEVA YORK (NY), Solomon R.Guggenheim Museum, *Spanish Painting from El Greco to Picasso. Time, Truth, and History* (noviembre de 2006-marzo de 2007).

2006-2007 Sevilla-Salamanca-Castres
SEVILLA, Museo de Bellas Artes (noviembre de 2006-marzo de 2007); SALAMANCA, Sala de exposiciones Caja Duero (marzo-junio de 2007); CASTRES, Musée Goya (julio-octubre de 2007), *Diálogo entre dos colecciones: Museo de Bellas Artes de Sevilla/Dialogue entre deux collections: Musée Goya de Castres.*

2007 Madrid-Barcelona
MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (enero-marzo); BARCELONA, Museo Diocesano (abril-junio), *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños.*

2007 Toledo
TOLEDO, Museo de Santa Cruz, *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo* (enero-junio).

2007 Maastricht
MAASTRICHT (Países Bajos), *The European Fine Art Fair* [Galería López de Aragón] (marzo).

2007 Barcelona
BARCELONA, Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Naturalezas muertas. De Sánchez Cotán a Goya. A propósito de la Colección Naseiro adquirida para el Prado* (marzo-junio).

2007 Jáen-Úbeda
JÁEN, Museo Provincial (mayo-junio); ÚBEDA, Hospital de Santiago (junio-julio), *La pintura española en la colección Joaquín Rivero.*

2007-2008 Compiègne
COMPIÈGNE (Francia), Musée national du palais de Compiègne, *Nicolas II Esterházy, 1765-1833. Un prince hongrois collectionneur. Histoire du goût en Europe aux XVIIIe-XIXe siècles* (septiembre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Bruselas
BRUSELAS, Palais des Beaux-Arts, *Le Grand Atelier. Chemin de l'art en Europe. Ve-XVIIIe siècle* (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Córdoba-Sevilla
CÓRDOBA, Salas Museísticas de Cajasur/ SEVILLA, Hospital de la Caridad, *El esplendor del barroco andaluz. Colección Granados* (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Nápoles
NÁPOLES (Italia), Museo di Capodimonte, *Omaggio a Capodimonte. Da Caravaggio a Picasso* (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Orleans-Montargis
ORLEANS (Francia), Musée des Beaux-Arts; MONTARGIS (Francia), Musée Girodet, *Henry de Triqueti 1803-1874. Le sculpteur des princes* (octubre de 2007-enero de 2008).

2007-2008 Granada
GRANADA, Hospital Real, *Teatro de Grandezas* (noviembre de 2007-enero de 2008).

2008 Burgos
BURGOS, Casa del Cordón, *Espíritu Barroco. Colección Granados* (febrero-mayo).

2008 Madrid
MADRID, Capilla del Palacio Real, *Caminos a Guadalupe. Guadalupe en Madrid* (febrero-marzo).

2008 Maastricht
MAASTRICHT (Países Bajos), *The European Fine Art Fair* [Galería Caylus] (marzo).

2008 Barcelona
BARCELONA, *Salón Antiquaris Barcelona 2008* [Galería Caylus] (marzo-abril).

2008 Sevilla
SEVILLA, Centro Velázquez. Fundación Focus Abengoa, *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano* (marzo-mayo).

2008 Murcia
MURCIA, Centro de Arte Palacio Almudí, *Saavedra y Fajardo. Soñar la paz, soñar Europa* (abril-julio).

2008 Madrid,
MADRID, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Alcalá. Una ciudad en la historia* (septiembre-noviembre).

2008 Zaragoza-Santa Cruz de Tenerife
ZARAGOZA, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Sala Luzán; SANTA CRUZ DE TENERIFE (Canarias), Caja Canarias (abril-mayo), *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya* (septiembre-noviembre).

2008-2009 París-Londres
PARÍS, Galeries nationales du Grand Palais (octubre de 2008-febrero de 2009); LONDRES (febrero-junio de 2009), *Picasso et les maîtres/ Picasso: Challenging the Past.*

2008-2009 Santa Cruz de Tenerife
SANTA CRUZ DE TENERIFE (Canarias), Museo Municipal de Bellas Artes, *El Grabado y el Museo* (noviembre de 2008-enero de 2009)

2008-2009 Sevilla
SEVILLA, Museo de Bellas Artes, *Juan de Roelas, 1570-1625* (noviembre de 2008-febrero de 2009).

2009 Nueva York
NUEVA YORK (NY), The Frick Collection, *Masterpieces of European Painting from the Norton Simon Museum* (febrero-mayo).

2009 Maastricht
MAASTRICHT (Países Bajos), *The European Fine Art Fair* [Galerie Éric Coatalem] (marzo).

2009 Edimburgo
EDIMBURGO, National Galleries of Scotland, *The Discovery of Spain: British Artists and Collectors, Goya to Picasso* (julio-octubre).

2009-2010 Indianápolis
INDIANÁPOLIS, Indianápolis Museum of Art, *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World* (octubre de 2009-enero de 2010).

2009-2010 Londres-Washington
LONDRES, The National Gallery (octubre de 2009-enero de 2010); WASHINGTON, National Gallery of Art (febrero-mayo), *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700.*

2009-2010 Madrid
MADRID, Museo Nacional del Prado, *Juan Bautista Maíno* (octubre 2009-enero 2010).

2010 Paris
PARIS, Musée Maillol, *C'est la vie! Vanités de Pompéi à Damien Hirst* (febrero-junio).

2010 Ajaccio
AJACCIO, Musée Fesch, *Lucien Bonaparte, un homme libre* (junio-septiembre).

2010 Valladolid
VALLADOLID, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, *Lo Sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700* (julio-septiembre).

2010-11 Grenoble
GRENOBLE, Musée de Grenoble, *Le Général de Beylié, 1849-1910, collectionneur et mécène* (julio de 2010-enero de 2011).

ÍNDICE DE LUGARES

Obras de t. I: I-número
Obras de T.II: II-número precedido de:
A = *Addenda*
Z = Juan Luis Zambrano
JZ = Juan de Zurbarán
MSH = Maestro de San Hermenegildo
IR = Ignacio de Ries
MB = Maestro de Besançon
PO = Los Polanco
BA = Bernabé de Ayala
II = Catálogo temático

ALEMANIA

AQUISGRÁN:
Suermondt Ludwig Museum Aachen: II-143

BERLÍN:
Káiser Friedrich Museum: I-11
Gemäldegalerie: I-91

DRESDE:
Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister: I-10

DÜSSELDORF:
Museum Kunst Palast: I-41

MÚNICH:
Alte Pinakothek: I-114
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: I-261
Colección privada: II-155

AMÉRICA DEL SUR

Colección privada: II-235

AMÉRICA LATINA

Colección privada: II-6

ARGENTINA

BUENOS AIRES:
Colección privada: II-159
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco: BA-40
Museo Nacional de Bellas Artes: I-56, II-153

BRASIL

SÃO PAULO:
Museu de Arte: I-50

CHILE

SANTIAGO DE CHILE:
Museo Nacional de Bellas Artes: II-144

COLOMBIA

BOGOTÁ:
Iglesia del Convento de San Francisco: II-173

CUBA

LA HABANA:
Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba: I-264

EE.UU.
Colección Barney A. Ebsworth: I-45
Colección privada: II-106
Mercado del arte: II-214

ANN ARBOR (MI):
The University of Michigan Museum of Art: II-175

ATLANTA (GA):
High Museum of Art: II-45

BOSTON (MA):
Isabella Stewart Gardner Museum: I-90, II-88
Museum of Fine Arts: I-69, I-70, II-169

CHICAGO (IL):
The Art Institute of Chicago: I-7, I-120, JZ-16

CINCINNATI (OH):
Cincinnati Art Museum: I-18

CLEVELAND (OH):
The Cleveland Museum of Art: I-190

DALLAS (TX):
Meadows Museum: I-200

EL PASO (TX):
El Paso Museum of Art, Samuel H. Kress Foundation: BA-42

FILADELFIA (PA):
Philadelphia Museum of Art: I-217

GREENVILLE (CS):
The Bob Jones University, Museum and Gallery: II-75

HARTFORD (CT):
The Wadsworth Atheneum: I-8, II-231g

HOUSTON (TX):
The Museum of Fine Arts, Sarah Campbell Blaffer Foundation: I-36

INDIANÁPOLIS (IN):
Indianapolis Museum of Art: II-151, II-231x

KANSAS CITY (MO):
The Nelson-Atkins Museum of Art: II-101

LOS ÀNGELES (CA):
County Museum of Art: II-31

MILWAUKEE (WI):
Milwaukee Art Center: I-96

NUEVA YORK (NY):
Colección privada: I-38, I-101, I-225, I-234, I-249, I-283, II-11, II-39, II-231j, II-231k
Mercado de arte: MB-21, II-231e
Piero Corsini/Monaco, Maison d'Art: MB-8
The Hispanic Society of America Museum and Library: I-204, I-205, II-91
The Metropolitan Museum of Art: I-125, I-180, II-58, II-197

PASADENA (CA):
Norton Simon Museum: I-49, I-57, II-66, II-142

PRINCETON (NJ):
Princeton University Art Museum: II-146

SANTA BÁRBARA (CA)
Santa Bárbara Museum of Art: A-2

SAN DIEGO (CA):
San Diego Museum of Art: I-107, I-186, I-255

SAN LUIS (MO):
Saint Louis Art Museum: I-71

SARASOTA (FL):
The John and Mable Ringling Museum of Art: II-9, II-10, II-23

TOLEDO (OH):
The Toledo Museum of Art: MB-2

WASHINGTON (DC):
National Gallery of Art: I-160
National Gallery of Art, Samuel Kress Collection: I-185

ESPAÑA

Colección privada: I-26, I-55, PO-55, JZ-18, II-41, II-134, II-181
Mercado del arte: MB-25

ÁBALOS (LOGROÑO):
Palacio del marqués de Legarda: II-152

BADAJOZ:
Museo Provincial de Bellas Artes: I-1, MB-11

BARCELONA:
Casa Bertrán en San Gervasio: II-118
Colección Aguilera: II-157
Colección José Felipe Bertrán de Caralt: JZ-11
Colección privada: I-156, I-277, A-3, MB-5, JZ-14, II-25, II-28, II-54, II-67, II-92, II-108, II-115, II-191, II-217, II-227
Colección Puig Palau: II-189
Fundación Francisco Godia: I-281
Museu Nacional d'Art de Catalunya: I-54, I-93, I-98, I-216, JZ-5, JZ-17, II-50

BATRES (MADRID):
Castillo de Batres: II-271
Castillo de Batres, colección Moreno de Cala: II-167

BIENVENIDA:
Iglesia Parroquial: II-172

BILBAO:
Colección Juan Zavala Fernández-Valdés: I-214, I-259, I-286
Colección Zubillaga: II-183
Museo de Bellas Artes: I-157, I-158, II-174

BOLLULLOS DE LA MITACIÓN (SEVILLA):
Iglesia de San Martín: MB-12–MB-15

BONILLA DE LA SIERRA:
Iglesia Parroquial: II-26

CÁDIZ:
Herederos de la colección E. Huart: II-177, II-233
Museo de Bellas Artes: I-47, I-88, I-126, I-128, I-129, I-130, I-131, I-132, I-133, I-134, I-135, I-136, I-137, I-138, II-201, II-223, II-228, II-229, II-230

CANARIAS:
Colección privada: I-268

CARMONA:
Iglesia Prioral de Santa María de la Asunción: PO-24–PO-35

CASTELLÓN DE LA PLANA:
Convento de las Reverendas Madres Capuchinas: II-244a-j

CÓRDOBA:
Colección privada: II-72
Museo de Bellas Artes: II-188, II-205, II-218

ENCINACORBA (ZARAGOZA):
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Mar: II-168

GIRONA:
Colección privada: II-194

GRANADA:
Colección Sofía de Saxe Ivanovna: II-18
Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta: I-275, IR-5, II-127

GUADALUPE:
Capilla de San Jerónimo: I-164, I-165, I-166
Coro alto: I-262, I-263
Museo de Esculturas y Pinturas Antiguas: II-232a-h
Sacristía, Monasterio de Santa María: I-140, I-141, I-142, I-143, I-144, I-145, I-146, I-147

JADRAQUE:
Iglesia parroquial de San Juan Bautista: I-282

JAÉN:
Catedral de la Asunción, Capilla de San Miguel: II-19a–19j

JEREZ DE LA FRONTERA:
Catedral de El Salvador, Museo Catedralicio: I-246
Colección Joaquín Rivero: II-65, II-158, II-221
Colección Pérez Asensio: II-231p
Iglesia de San Miguel: II-44

LLERENA:
Iglesia de Nuestra Señora de la Granada: I-115

MADRID:
Banco Central Hispano: I-208, I-238
Basílica de San Francisco el Grande: I-273
Biblioteca Nacional, Calcografía Nacional: II-128
Colección Álvaro Gil: II-70
Colección de la Casa ducal de Osuna: I-104
Colección duque de Sotomayor: II-30
Colección Fórum Filatélico: II-102
Colección Granados: IR-6, IR-7, II-37, II-43, II-77
Colección José Manuel Arnaiz: II-84
Colección Juan Abelló: I-44, JZ-8, II-86
Colección Manuel Arburúa: I-182
Colección Manuel González: II-47
Colección marqueses de Campo Real: I-24
Colección Patricia Phelps de Cisneros: I-197
Colección Plácido Arango: I-43, I-199, I-248, I-267, JZ-3
Colección privada: I-34, I-39, I-105bis, I-106, I-162, I-192, I-236, I-265, I-270, I-276, I-280, MB-24, PO-56, II-17, II-27, II-34, II-38, II-49, II-74, II-96, II-98, II-119, II-231q, II-231r, II-231s, II-254, II-255, II-265, II-274
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus: I-231, A-1, MB-20, II-15, II-270
Colección Ruméu de Armas: I-8bis
Colección Várez Fisa: I-279, JZ-19
Colección viuda de Gonzalo Bilbao: II-231u
Colección vizcondesa de Aldana: II-32
Convento de las Descalzas Reales: A-6
Fondo Cultural Villar Mir: I-113, I-191
Fundación Lázaro Galdiano: I-257, II-64, II-87
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Maravillas y de los Santos Justo y Pastor: A-5, II-150
Iglesia Santa Bárbara, sacristía: I-33
López de Aragón Anticuarios: II-46
Mercado del arte: IR-2, II-42, II-89, II-116
Museo Cerralbo: I-194
Museo Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria: I-100
Museo Nacional del Prado: I-16, I-17, I-20, I-73, I-74, I-75, I-76, I-77, I-78, I-79, I-80, I-81, I-82, I-83, I-95, I-105, I-116, I-119, I-155, I-215, I-219, I-245, I-256, I-272, II-112, II-176
Museo Thyssen-Bornemisza: I-94, II-52, II-133
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: I-29, I-30, I-31, I-32, I-46, I-149, JZ-2, II-272
Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial: MB-3

MÁLAGA:
Museo Provincial de Bellas Artes: II-198, II-215

MARCHENA:
Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, sacristía: II-62, II-63, II-219, II-247–II-252

MOTRICO:
Iglesia Parroquial: I-102

MURCIA:
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia: II-13

OLIVARES:
Colección Millán Delgado: II-231l, II-231 m
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Nieves: II-79, II-80, II-81, II-82

OVIEDO:
Colección Masaveu: I-159, I-254
Museo de Bellas Artes de Asturias: I-110, I-154

PAMPLONA:
Colección Alberto de Huarte Myers: I-111, II-231b

PEDRALBES (BARCELONA)
El Conventet, colección Godia: II-259, II-260, II-261, II-262

PONTEVEDRA:
Museo de Pontevedra: II-73, II-148

SAN ROQUE (CÁDIZ):
Parroquia de Santa María la Coronada: BA-2

SANTA CRUZ (ÉCIJA):
Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor: II-57

SANTANDER:
Colección Emilio Botín: II-12, II-231d

SEVILLA:
Antigüedades Gil: II-186
Arzobispado: II-165
Caja de Ahorros El Monte: MB-22
Catedral: I-211, PO-1
Catedral, Capilla de San Pedro: I-226, I-227, I-228, Z-1, Z-2, Z-3, Z-4, II-236, II-237, II-238, II-239, II-240
Catedral, Sacristía Mayor: I-212
Catedral de Santa María, Capilla de San Hermenegildo: II-110, II-124
Catedral, Museo catedralicio: I-220
Colección Macdongall: II-210
Colección privada: I-40, PO-48–PO-51, II-136, II-164
Convento de San José del Carmen de Sevilla: II-56
Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez: I-195, A-4
Hermandad de la Santa Caridad: I-23
Iglesia Catedral de Santa María: II-51, II-53
Iglesia del Santo Ángel: PO-7–PO-11, II-85
Iglesia de Nuestra Señora de la Paz (Orden Hospitalaria de San Juan de Dios): BA-6–BA-11
Iglesia de San Hermenegildo: MSH-1
Iglesia San Esteban, retablo mayor: I-223, I-224, II-207, II-212
Iglesia Parroquial de San Pedro, Hermandad Sacramental: I-37
Iglesia Santa María Magdalena: I-2, I-3
Museo de Bellas Artes:I-4,I-5,I-6, I-22, I-48, I-86, I-92, I-103, I-151, I-152, I-153, I-163, I-210, I-218, I-241, I-242, I-243, BA-3, BA-4, MB-7, PO-12–PO-23, II-29, II-59, II-60, II-93, II-97, II-105, II-109, II-114, II-117, II-131, II-137, II-156, II-185, II-202, II-225, II-242

Museo del Hospital del Pozo Santo: II-20a–20j
Palacio Arzobispal: I-196, I-213, I-229, II-184, II-200

SIGÜENZA:
Museo Diocesano de Arte Antiguo: I-87

TALAVERA DE LA REINA:
Colegio Compañía de María: II-141

TOLEDO:
Casa y Museo de El Greco: I-59, II-231i
Hospital de Tavera, Fundación Casa Ducal de Medinaceli: I-181

VALENCIA:
Colección Agustín Paredes: II-24

VALLADOLID:
Fundación Cristóbal Gabarrón: II-163
Museo Nacional de Escultura: I-251

VILLANUEVA I LA GELTRÚ:
Museo-Biblioteca Víctor Balaguer: I-49bis

ZAFRA:
Colegiata Santa María: I-189
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria: I-188, MB-9, II-16, II-195, II-199, II-216, II-220, II-234

ZARAGOZA:
Museo Camón Aznar: II-55

FINLANDIA

MÄNTTÄ:
The Gösta Serlachins Fine Arts Foundation: JZ-15

FRANCIA

Colección privada: JZ-1, MSH-2, II-126

BESANÇON:
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie: MB-1, JZ-12

BURDEOS:
Musée des Beaux Arts: II-241

CASTRES:
Musée Goya: II-7, II-166, II-231n, II-256

CHARTRES:
Musée des Beaux Arts: I-118

ÉPOISSES:
Château d'Époisses: II-203

ESTRASBURGO:
Musée des Beaux-Arts: II-111, II-140

ETREHAM:
Iglesia Saint-Romain: I-42

GRENOBLE:
Musée de Grenoble: I-121, I-122, I-123, I-124

LANGON:
Iglesia Parroquial Saint-Gervais y Saint-Protais: I-285

LYON:
Musée des Beaux Arts: I-99

MARSELLA:
Musée des Beaux-Arts, Palais de Longchamp: I-222

MONTARGIS:
Musée Girodet: I-221

MONTAUBAN:
Musée Ingres: II-193

MONTPELLIER:
Musée Fabre: I-52, I-109

ORLEANS:
Catedral: I-233

PARÍS:
Colección privada: I-237, JZ-9, II-107, II-123
Colección Serre: II-76
Colección Walch: II-78
Iglesia Saint-Médard: I-187
Musée du Louvre: I-12, I-13, I-117

PAU:
Musée des Beaux-Arts: II-273

VILLANDRY:
Château de Villandry: IR-1

HUNGRÍA

BUDAPEST:
Szépmüvészeti Muzeum: I-51, I-266, I-284

IRLANDA

DUBLÍN:
National Gallery of Ireland: I-201, I-253, II-180

ITALIA

FLORENCIA:
Galleria degli Uffizi (depósito): I-161

GÉNOVA:
Gallería di Palazzo Bianco: II-113, II-139, II-178

MILÁN:
Colección privada: I-97

PARMA:
Pinacoteca Giuseppe Stuard: II-204

MÉXICO

CHIAPAS:
Colección privada: II-35

MÉXICO, D.F.:
Colección Sumaya: I-184
Museo Nacional de San Carlos: I-148, I-206, II-190, II-224
Museo Franz Mayer: I-14, PO-2–PO-6, II-257, II-258

PUEBLA:
Museo José Luis Bello y González: I-269

PAÍSES BAJOS

ÁMSTERDAM:
Mercado del arte: II-231f

PERÚ

CUZCO:
Museo del Convento de la Merced: I-235

LIMA:
Colección Nicolás Salazar Orfila: II-211
Convento de la Buena Muerte: BA-27–BA-39
Convento de San Francisco: BA-12–BA-26
Monasterio de la Concepción: II-21a–21g
Tribunal Constitucional: BA-1

POLONIA

CRACOVIA:
Jagiellonian University Museum, Collegium Maius: II-222

POZNAN´:
Muzeum Narodowe w Poznaniu: I-127, I-244

PORTUGAL

LISBOA:
Museu Nacional de Arte Antiga: I-58, I-60, I-61, I-62, I-63, I-64, I-65, I-66, I-67, I-68, II-245, II-246

PRINCIPADO DE MÓNACO

Colección Piaseka-Johnson: I-230

PUERTO RICO

PONCE:
Museo de Arte: II-48

REINO UNIDO

Gran Bretaña, colección privada: I-198, I-278

BIRMINGHAM:
The Barber Institute of Fine Arts: II-135

BOURNE:
Grimsthorpe and Drummond Castle Trust: I-179

CAMBRIDGE:
Fitzwilliam Museum: II-125

DURHAM:
Auckland Castle: I-167–I-178

ECCLESTON:
Colección duque de Westminster: I-19

EDIMBURGO:
National Gallery of Scotland: I-139

HAMPTON COURT:
Palacio: IR-3, II-213

KINGSTON LACY:
The National Trust: II-94, II-122, II-192

LONDRES:
Colección privada: II-209
Colección William E. Duits: II-231h
Mercado del arte: PO-52a-b
The National Gallery: I-25, I-150, I-183, I-207

OXFORD:
Ashmolean Museum: II-22

RUMANIA

BUCAREST:
Muzeul Naţional de Artă al României: I-72

RUSIA

MOSCÚ:
Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin: I-21, I-252

SAN PETERSBURGO:
Museo del Ermitage: I-108, I-112, I-274, IR-4, II-147

SMOLENSK:
State Museum-Preserve: I-202

SUECIA

ESTOCOLMO:
Nationalmuseum: I-84, II-14

GOTEMBURGO:
Konstmuseum: II-130

SUIZA

Colección Fundación GMG: I-39, I-85

GINEBRA:
Colección privada: MB-4

ZURICH:
Colección privada: I-271

UCRANIA

KIEV:
Kieskij Musej [museo de arte occidental y oriental]: JZ-10

COLECCIONES PRIVADAS SIN LOCALIZAR: I-9, I-15, I-53, I-230, I-232, I-240, I-260, A-7, MB-16, MB-17, MB-18, MB-19, PO-36–PO-47, JZ-5bis, JZ-13, II-40, II-68, II-69, II-266, II-267, II-268, II-269
COLECCIÓN PRIVADA CENTROAMERICANA: II-171
LOCALIZACIÓN ACTUAL DESCONOCIDA: I-27, I-28, I-89, I-239, BA-5, BA-41, II-138, II-149
MERCADO DEL ARTE: II-8, II-33, II-179
PARADEROS DESCONOCIDOS: I-198bis, I-203, I-209, I-250, I-258, MB-6, MB-10, MB-23, MB-26, MB-27, JZ-4, JZ-6, JZ-7, PO-53–PO-54, MSH-3, II-1, II-2, II-3, II-4, II-5, II-5bis, II-36, II-61, II-71, II-83, II-90, II-95, II-99, II-100, II-103, II-104, II-120, II-121, II-129, II-132, II-145, II-154, II-160, II-161, II-162, II-170, II-182, II-187, II-196, II-206, II-208, II-226, II-231a, II-231c, II-231t, II-231v, II-231w, II-243, II-253, II-263, II-264
FUNDACIÓN PRIVADA: I-193

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Los números remiten a las fichas del catálogo de los volúmenes I y II.
Las reproducciones sin crédito fotográfico provienen de los archivos del Wildenstein Institute de París o de colecciones que desean conservar su anonimato.
Las fotografías de obras expuestas en las iglesias y los monumentos públicos han sido realizadas por Jean-François Delenda.

VOL. I:

Alte Pinakothek, Múnich: I-114, I-219
Archivos Oronoz, Madrid: I-2, I-5, I-6, I-8bis,I-23, I-37, I-74, I-75, I-76, I-78, I-79, I-81, I-82, I-111, I-129, I-142, I-143, I-144, I-145, I-146, I-147, I-153, I-156, I-181, I-188, I-199, I-208, I-211, I-213, I-223, I-224, I-227, I-229, I-238, I-239, I-240, I-246, I-262, I-263, I-264, I-279, I-280
© Christie's Images, LTD, 1999: I-35
Cincinnati Art Museum, Cincinnati (OH): I-18
Cliché Guillaume Boynard - Musée Girodet, Montargis (detalles): I-221
Cliché Jacques Faujour - Musée Girodet, Montargis: I-221
Colección Barbara Piasecka Johnson, Principado de Mónaco: I-230
Colección Barney A Ebsworth, EE.UU.: I-45
Colección Juan Abelló, Madrid: I-44
Colección Juan Zavala Fernández-Valdés, Bilbao: I-214
Colección Manuel Arburúa, Madrid: I-182
Colección Pilar Romero Sanz, Madrid: I-276
Colección Plácido Arango, Madrid: I-43, I-248, I-267
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus, Madrid: I-231
Courtesy of the Hispanic Society of America Museum, Nueva York: I-204, I-205
Courtesy of the National Gallery of Ireland, Dublin/Photo © National Gallery of Ireland: I-201, I-253
Fondo Cultural Villar-Mir, Madrid: I-113, I-191
Fotografía Feria: I-3, I-87, I-88, I-165, I-166, I-194, I-212, I-220
Fotografía Gonzalo de la Serna - Colecciòn Masaveu: I-159
Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria, Madrid: I-100
Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla: I-195
Fundación Francisco Godia, Barcelona: I-281
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid: I-257
Galería Coatalem, París: I-15
Galería de Arte Antiguo, López de Aragón, Madrid: I-162
Galería degli Uffizi, Florencia (from the Contini Bonacossi Coll)©I- 1990, Photo Scala, Florencia - courtesy of the Ministero Beni e Att Culturali: I-161
Grimsthorpe & Drummond Castle Trust Limited, Bourne: I-179
Iglesia Saint Médard, París © La Parisienne de Photographie: I-187
Iglesia Saint-Romain, photo Ph Fortin, Etreham: I-42
Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodriguez-Acosta, Granada: I-275
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: I-90
Meadows Museum, SMU, Dallas, Algur H Meadows Collection, NM6714 Photography by Michael Bodycomb: I-200
Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Purchase M1I-95870 / Photo by John Nienhuis and Dedra Walls: I-96
© MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya Barcelona Photographers: Calveras/Mérida/Sagristà: I-154, I-93, I-99, I-216
Musée des Beaux-Arts, Lyon: I-98
Musée des Beaux-Arts, Palais de Longchamp, Marsella, © Photographie Jean Bernard: I-222
Musée Fabre de Montpellier Agglomération/ Cliché Frédéric Jaulmes: I-52, I-109
Museo de Bellas Artes, Bilbao: I-157, I-158, I-259, I-286
Museo de Bellas Artes, Cádiz: I-47, I-128, I-130, I-132, I-133, I-134, I-135, I-137, I-138
Museo de Bellas Artes de Asturias; depósito de The Apelles Collection, Oviedo: I-110, I-154
Museo de Bellas Artes, Sevilla: I-4, I-22, I-103, I-151, I-152, I-210, I-218, I-241, I-242, I-243
Museo Franz Mayer, México, D.F.: I-14
Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid: I-250
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires: I-56
Museo Nacional del Prado, Madrid: I-20, I-73, I-77, I-80, I-83, I-84, I-95, I-105, I-116, I-119, I-215, I-245, I-256, I-261, I-272, I-273
Museo Nacional de San Carlos, México DF: I-148, I-206
Museo Thyssen Bornemisza, Madrid: I- 94
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: I-58, I-59, I-60, I-61, I-62, I-63, I-64, I-65, I-66, I-67, I-68
Muzeul National de Artă al României, Bucarest: I-72
Museum of Fine Arts, Boston: I-69, I-70
National Gallery, Londres: I-207
National Gallery of Scotland, Edimburgo Photography Antonia Reeve: I-139
Palacio Arzobispal, Sevilla: I- 196
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia: Purchased with the WP Wilstach Fund,1900: I-217
Photos Cartuja: I-121, I-122, I-123, I-124, I-125, I-131
Photo Scala, Florencia: I-274
Puskin Museum, Moscú © 11-990, Photo Scala, Florencia: I-21
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: I- 29, I-30, I-31, I-32, I-46, I-149
RMN/Christian Jean: I-117
RMN/Jean-Gilles Berizzi: I-12
RMN/Jean-Pierre Lagiewski: I-118, I-285
RMN/Jean Schormans: I-13
RMN/René-Gabriel Ojéda: I-48, I-86, I-163
San Diego Museum of Art, San Diego (Museum purchase with Funds provided by Anne R and Amy Putnam): I-107, I-186, I-255
Sarah Campbell Blaffer Foundation, Houston: I-36
Szépmüvészeti Múzeum, Museum of fine Arts of Budapest: I- 51, I-266, I-284
The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund 1951.40. © 2009, Wadsworth Atheneum Museum of Art / Art Resource, NY/Scala, Florencia: I-8
The National Gallery of Art, Washington: I-160, I-185
The Norton Simon Museum, Pasadena: I-49, I-57
The State Hermitage Museum, St Petersburg (credit line)/Photograph © The State Hermitage Museum (copyright notice): I-108, I-112

VOL. II:

Antigüedades Gil, Sevilla: II-186
Archivo Municipal de Zafra, Zafra: MB-9, II-16, II-195, II-199, II-216, II-220, II-234
Arzobispado, Sevilla: II-165
Ashmolean Museum, Oxford: II-22
Biblioteca Nacional, Calcografía Nacional, Madrid: II-128
Caja de Ahorros El Monte, Sevilla: MB-22
Casa Bertrán en San Gervasio, Barcelona: II-118
Castillo de Batres (Madrid, Nueva Castilla): II-271
Château d'Époisses (Francia): II-203
Château de Villandry (Francia): IR-1
Colección Aguilera, Barcelona: II-157
Colección Agustín Paredes, Valencia: II-24
Colección Álvaro Gil, Madrid: II-70
Colección Plácido Arango, Madrid: JZ-3
Colección duque de Sotomayor, Madrid: II-30
Colección Emilio Botín, Santander: II-12, II-231d
Colección Fórum Filatélico, Madrid: II-102
Colección Granados, Madrid: IR-6, IR-7, II-37, II-43, II-77
Colección Huarte Myers, Pamplona: II-231b
Colección Joaquín Rivero, Jerez de la Frontera: II-65, II-158, II-221
Colección José Felipe Bertrán de Caralt, Barcelona: JZ-11
Colección José Manuel Arnaiz, Madrid: II-84
Colección Juan Abelló, Madrid: JZ-8; II-86
Colección Macdongall, Sevilla: II-210
Colección Manuel González, Madrid: II-47
Colección Millán Delgado, Olivares: II-79, II-80, II-81, II-82, II-231m, II-231l
Colección Moreno de Cala, Castillo de Batres (Madrid): II-167
Colección Nicolás Salazar Orfila, Lima: II-211
Colección Pérez Asensio, Jerez de la Frontera: II-231o, II-231p
Colección privada, cortesía de la Galería Caylus, Madrid: A-1, II-270, II-15
Colección Puig Palau, Barcelona: II-189
Colección Serre, París: II-76
Colección Sofía de Saxe Ivanovna, Granada: II-18
Colección Várez-Fisa, Madrid: JZ-19
Colección viuda de Gonzalo Bilbao, Madrid: II-231u
Colección Walch, París: II-78
Colección William E. Duits, Londres: II-231h
Colección Zubillaga, Bilbao: II-183
Colegio Compañía de María, Talavera de la Reina: II-141
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia: II-13
Convento de la Buena Muerte, Lima: BA-27–BA-39
Convento de las Descalzas Reales, Madrid: A-6
Convento de San Francisco, Lima: BA-12–BA-26
Convento de San José del Carmen, Sevilla: II-56
Convento del Santo Ángel, Sevilla: PO-7-11, II-85
County Museum of Art, Los Ángeles: II-31
El Conventet, colección Godia, Pedralbes (Barcelona): II-259, II-260, II-261, II-262
El Escorial (Madrid), Monasterio de San Lorenzo el Real: MB-3
Fitzwilliam Museum, Cambridge: II-125
Fotografía Beatriz Valdivieso (montaje infográfico Gonzalo Martínez del Valle): Ciclo X, figs. 11 y 12
Fotografía Daniel Giannoni, Lima: BA-1
Fotografía del Archivo Mas: A-7
Fotografía Feria (iglesias y catedral de Sevilla): MSH-1, PO-1, Z-1, Z-2, Z-3, Z-4, II-51, II-53, II-85, II-110, II-124, II-207, II-212, II-236, II-237, II-238, II-239, II-1-240
Fotografía Gonzalo de la Serna : JZ-18
Fotografía Javier Navarro Alba: lám I, Ciclo XVII
Fotografía Gonzalo Martínez del Valle: Ciclo X, fig.2
Fotografía Luis Garraín: II-172
Fundación Cristóbal Gabarrón, Valladolid: II-163
Fundación Focus Abengoa, Centro Velázquez, Sevilla: A-4
Fundación Lázaro Galdiano, Madrid: II-64, II-87
Gallería di Palazzo Bianco, Génova: II-113, II-139, II-178
High Museum of Art, Atlanta: II-45
Hispanic Society of America, Nueva York: II-91
Indianápolis Museum of Art, Indianápolis: II-151, II-231x
Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada: IR-5, II-127
Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: II-88
Jagiellonian University Museum, Collegium Maius, Cracovia: II-222
Kieskij Musej, Kiev (Ucrania): JZ-10
Kingston Lacy, The Bankes Collection (The National Trust), ©NTPL/Christopher Hurst: II-94, II-122, II-192
Konstmuseum, Gotemburgo: II-130
López de Aragón, Galería de Arte Antiguo, Madrid: II-46
Mairie de Bordeaux, cliché Frédéric Deval: II-241
© MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: JZ-5, JZ-17, II-50
Monasterio de la Concepción, Lima: II-21a–21g
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon: JZ-12, MB-1
Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo: II-111, II-140
Musée des Beaux-Arts, Pau: II-273
Musée Goya, Castres: II-7, II-166, II-231n, II-256
Musée Ingres, Montauban: II-193
Museo Camón Aznar, Zaragoza: II-55
Museo Casa del Greco, Toledo: II-231i
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires: BA-40
Museo de Arte Sacro de la Iglesia Mayor, Santa Cruz (Écija): II-57
Museo de Arte, Ponce (Puerto Rico): II-48
Museo de Bellas Artes, Bilbao: II-174
Museo de Bellas Artes, Cádiz: II-201, II-223, II-228, II-229, II-230
Museo de Bellas Artes, Córdoba: II-188, II-205, II-218
Museo de Bellas Artes, Sevilla: MB-7, PO-12–PO-23, BA-3, BA-4, II-29, II-59, II-60, II-93, II-97, II-105, II-109, II-114, II-117, II-131, II-137, II-156, II-185, II-202, II-225, II-242
Museo de Esculturas y Pinturas Antiguas, Guadalupe: II-232a-h
Museo del Hospital del Pozo Santo, Sevilla: II-20a–20j
Museo de Pontevedra, Pontevedra: II-73, II-148
Museo Franz Mayer, México, D.F.: PO-2–PO-6, II-257, II-258
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires: II-153
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile: II-144
Museo Nacional del Prado, Madrid: II-112, II-176, Ciclo XI, figs.2-3, 6-7
Museo Nacional de San Carlos, México, D.F.: II-190, II-224
Museo Provincial de Bellas Artes, Badajoz: MB-11
Museo Provincial de Bellas Artes, Málaga: II-198, II-215
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: II-52, II-133
Museo Zurbarán, Iglesia de San Juan Bautista, sacristía Marchena: II-62, II-63, II-219
Museum of Art, Samuel H. Kress Foundation, El Paso: BA-42
Museum of Fine Art, Boston: II-169
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: II-245 II-246
National Gallery of Ireland, Dublín: II-180
National Museum, Estocolmo: II-14
Palacio Arzobispal, Sevilla: II-184, II-200
Piero Corsini/Monaco, Maison d'Art, Nueva York: MB-8
Pinacoteca Giuseppe Stuard, Parma: II-204
Princeton University Art Museum, Princeton: II-146
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid: JZ-2, II-272
Residencia Ntra. Sra. De la Paz. Orden Hospitalaria San Juan de Dios. C/Sagastra-Sevilla : BA-6-BA-11
Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara: A-2
Suermondt Ludwig Museum Aachen, Aquisgrán: II-143
The Art Institute of Chicago, Chicago: JZ-16
The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham: II-135
The Bob Jones University, Museum and Gallery, Greenville: II-75
The Gösta Serlachins Fine Arts Foundation, Mänttä (Finlandia): JZ-15
The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota: II-9, II-10, II-23
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: II-58, II-197
The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City: II-101
The Norton Simon Museum, Pasadena: II-66, II-142
The Royal Collection © 2010 Her Majesty Queen Elizabeth II: IR-3, II-213
The State Hermitage Museum, St Petersburg (credit line)/Photograph © The State Hermitage Museum (copyright notice): IR-4, II-147
The Toledo Museum of Art, Toledo: MB-2
The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor: II-175
Wadsworth Atheneum, Hartford: II-231g

FRANCISCO
DE ZURBARÁN
1598-1664
Volumen II
OBRAS NO INCLUIDAS
I. Nuevas atribuciones (NA)
II. Obras no incluidas en el catálogo (NI)
III. Obras conocidas por textos (T)
IV. Pastiches (P)
V. Créditos fotográficos

PUBLICACIONES DE LA F.A.H.

La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas
Benito Navarrete Prieto

Vicente López (1772-1850). Vida y obra. Catálogo Razonado.
José Luis Díez

Arte y Naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro
Peter Cherry

La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans, 1680. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II
Teresa Zapata

Zacarías González Velázquez (1763-1834)
Bertha Núñez

Dibujos de Joaquín Sorolla
Luz Buelga

Joaquín Sorolla. Vida y obra
Blanca Pons-Sorolla

Ignacio de Ries
Benito Navarrete Prieto

Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro
Rocío Bruquetas

Vanidades y desengaños de la pintura española del Siglo de Oro
Enrique Valdivieso

Isabel de Farnesio. La Reina coleccionista
Teresa Lavalle

El Palacio Real de Carlos III en El Pardo
José Luis Sancho

Velázquez en Italia
Salvador Salort Pons

El Jardín de las Delicias y sus fuentes
Isabel Mateo

Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán de Mois
Maria Kusche

Inventarios Reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio
J. Martínez Cuesta, A. Aterido y J.J. Pérez Preciado

Antonio del Castillo
Mindy Nancarrow y Benito Navarrete Prieto

Juan de Borgoña
Isabel Mateo Gómez

D. Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)
Elvira González Asenjo

Documentos para la Historia de la Escultura Española
Mercedes Agulló y Cobo

El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen I. Fuentes y Bibliografía
José Álvarez Lopera

El Paseo del Prado de Madrid. Evolución urbano-arquitectónica, siglos XVII y XVIII
Concepción Lopezosa Aparicio

Documentos para la Historia de la Pintura Española III
Mercedes Agulló y Cobo

Documentos para la Historia de la Pintura Valenciana
María José López Azorín

Luis Meléndez. Still-Life Painter
Peter Cherry

Gaspar Gutiérrez de los Ríos y su Noticia General para la Estimación de las Artes
José María Cervelló

Relaciones Artísticas Hispano-Romanas en el Siglo XVIII
Jesús Urrea Fernández

El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen II, tomo I. Catálogo de Obras Originales. Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España
José Álvarez Lopera

Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores, B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco
Maria Kusche

Juan de Anchieta. Escultor del Renacimiento
María Concepción García Gainza

El Mercado Español de Pinturas en el Siglo XVII
María Jesús Muñoz González

Ribera. La Obra Completa
Nicola Spinosa

La Pintura de Bodegones y Floreros en España en el siglo XVIII
Andrés Sánchez López

La División de la Romana. Un Ejército ilustrado
Varios autores

El Álbum Alcubierre. De la Sevilla del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló
Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez

Zurbarán. Catálogo Razonado y Crítico. Volumen I
Odile Delenda

El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio
Leticia de Frutos Sastre

Zurbarán. Los Conjuntos y el Obrador. Volumen II
Odile Delenda

En preparación:

Documentos para la Historia de la Arquitectura Española
Mercedes Agulló y Cobo

El Greco. Estudio y Catálogo. Volumen II, tomo II
Leticia Ruiz

FUNDACIÓN ARTE HISPÁNICO
Castelló, 24 28001 Madrid Tel.: 91 578 14 40 Fax: 91 577 27 79

9 788493 726034

FUNDACIÓN
ARTE HISPÁNICO

Con la colaboración de:

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA

PATRIMONIO NACIONAL

Con el patrocinio de:

SyV
Sacyr Vallehermoso